



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Estética ecosófica y producción de subjetividad posthumana en la era del semicapitalismo, 1989-2019

Christian Alonso

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

Estética ecosófica y producción de subjetividad posthumana
en la era del semiocapitalismo, 1989-2019

Christian Alonso



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

2020

Estética ecosófica y producción de subjetividad posthumana en la era del semiocapitalismo, 1989-2019

Tesis doctoral presentada en el marco del programa de doctorado
Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio (HDK17).
Línea de investigación Historia del Arte Moderno y Contemporáneo (101321),
Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia,
Universidad de Barcelona.

Dirigida por la Dra. Anna Maria Guasch (Universidad de Barcelona)
y el Dr. Rick Dolphijn (Universidad de Utrecht), en el contexto del grupo de investigación
AGI (Arte, Globalización, Interculturalidad), Departamento de Historia del Arte,
con el apoyo del Ministerio de Economía mediante la concesión de una
beca predoctoral de Formación de Personal Investigador (FPI).

Christian Alonso
Dra. Anna Maria Guasch
Dr. Rick Dolphijn

*A mis yayos Antonia y Manuel, por haber despertado en nosotros una sensibilidad
ecosófica que producirá el fermento de una vida creativa y experimental.*

*A mi madre, Isabel, por habernos enseñado el arte de un cultivo entregado que constituirá
la piedra angular de una vida apasionada y comprometida.*

Nos corresponde a todos apreciar en qué medida —por pequeña que sea— cada uno de nosotros puede trabajar para la puesta al día de *máquinas revolucionarias políticas, teóricas, libidinales y estéticas* que puedan acelerar la cristalización de un modo de organización social menos absurdo que el que sufrimos hoy en día

Félix Guattari, *Plan sobre el planeta*, 2004, 74.

Agradecimientos

En *Mil mesetas*, Gilles Deleuze y Félix Guattari definen el libro como un rizoma abierto a su exterioridad, como un agenciamiento o máquina constituida por diversas materialidades, fechas y velocidades, que tanto puede estar orientada a la conservación como a la transformación. Nuestra tesis doctoral es un ensamblaje formado por componentes heterogéneos conectados transversalmente, cuyas operaciones crítico-afirmativas han sido decisivas para que la maquinaria funcione de un modo eficaz. Quiero transmitir nuestro más sincero agradecimiento a todos aquellos cuerpos que han inspirado, sostenido, criticado y mejorado las ideas maquinadas en este trabajo. En primer lugar, a Anna Maria Guasch, por haberme animado a permanecer en la investigación cuando fui a pedirle consejo tras haber acabado la licenciatura de historia del arte. También por la generosidad material, por el sentido de responsabilidad y por el compromiso con el conocimiento y con la innovación con los que ha dirigido el grupo de investigación Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI), y por hacerme sentir parte desde el principio. Participar en sus clases de posmodernidad y asistir a sus conferencias dentro y fuera de las aulas contribuyó a intensificar mi deseo de participar en el arte de hoy. Sus clases de máster de arte y globalización me permitieron entrar en contacto con el trabajo de T.J. Demos, lo que me hizo pensar que era efectivamente posible aunar mis preocupaciones sobre las condiciones materiales de nuestro mundo con mi práctica disciplinaria. Los numerosos congresos organizados por el grupo de investigación en los que tuve la oportunidad de participar primero como asistente técnico y luego como coordinador, me conectaron a una red de ideas, métodos y enfoques que nunca ha dejado de nutrir mi trabajo.

Mi otra gran deuda es con el otro director de esta tesis doctoral, Rick Dolphijn, a quien agradezco la supervisión cuidadosa y sostenida de los manuscritos, la atención con la que ha respondido a todos los correos electrónicos y el apoyo sin condiciones que me ha brindado desde que aceptó implicarse en esta aventura. Asistir a sus clases y conferencias en Utrecht, disfrutar de sus libros e intercambiar ideas en las numerosas reuniones presenciales y en línea que hemos mantenido, ha contribuido a afilar mi capacidad crítica sin perder de vista que el pensamiento es una práctica enraizada que debe orientarse a la creación. Haber disfrutado de la beca-contrato de formación predoctoral FPI sin duda ha permitido garantizar los recursos materiales necesarios para que esta investigación pueda salir a la luz. Nos alegra mucho poder decir que la formación doctoral ha resultado ser una experiencia de aprendizaje de primer orden, y no podemos dejar de apelar a las formaciones políticas para que se comprometan con la dignificación de las condiciones laborales de los investigadores y docentes de la universidad pública española. Gracias también a los miembros de la familia AGI por la profesionalidad, el desinterés y la jovialidad que ha impregnado cada uno de los proyectos que hemos producido: Joaquín Barriendos, Rafa Pinilla, Ada Sbriccoli, Andrea Díaz Mattei, Diana Padrón, Nasheli Jiménez y muchos otros. Me siento muy agradecido por todo el cariño y apoyo que nos hemos regalado entre las becarias predoctorales: Víctor Ramírez, María Moreno y María Bendito. No querría omitir el valioso apoyo que me han brindado Andrea Ferraris, Noemí Mases y Marta Vega, del Centro de Documentación del MACBA.

Me gustaría agradecer a Rosi Braidotti su trabajo tan inspirador, la generosidad intelectual, la afabilidad y la excelencia con la que ha gestionado cada una de las actividades académicas en las que he participado, y especialmente la profesionalidad con la que supervisó mi estancia de investigación realizada en el Center for the Humanities (Universidad de Utrecht) en 2016. Fue gracias a los estudios filosóficos de Braidotti y Anne Sauvagnargues que pude sentir por primera vez el modo en que la ecosofía guattariana facilita una vía de escape a los discursos de la ecocrítica que tratan el papel del arte en una era profundamente marcada por las crisis sistémicas. El estímulo intelectual que recibí en los Países Bajos me animó a idear y poner en marcha el simposio internacional *Mutating ecologies in contemporary art*, proyecto que se pudo llevar a cabo gracias al apoyo de AGI. Las cuatro ediciones organizadas en el marco de la programación educativa del MACBA han consolidado un espacio para reflexionar acerca del papel ecosófico del arte desde una práctica encarnada y situada: muchas gracias a los más de cincuenta artistas, historiadores del arte, filósofos, curadores y productores culturales que han participado, sin olvidar las valiosas intervenciones de los numerosos asistentes. El libro homónimo que tuve la oportunidad de editar registra la riqueza conceptual y la diversidad metodológica del campo de estudio al que quiero contribuir con esta investigación. Tres años antes de mi estancia en Utrecht iniciamos el programa teórico-práctico de comisariado *On mediation*, que coincidió con la realización de mis primeros trabajos curatoriales. Gracias a Anna Maria Guasch y Martí Peran por creer en un proyecto que nunca cesa de construir puentes fuera de la universidad y que nos permite materializar cada año una exposición y un dispositivo de mediación desde la investigación, que potencia el entrecruzamiento de conocimientos y la toma de decisiones en común. También a mis cómplices Olga Sureda y Pablo Santa Olalla, por las ganas de trabajar, de compartir y de aprender con las que hemos asumido nuestro cargo de coordinadores durante las siete ediciones del proyecto.

Muchas gracias también a los miembros del jurado de la convocatoria de comisariado de Can Felipa 2017 y del Centre d'Art Maristany 2019 y al equipo gestor de ambas instituciones, por haber confiado en mí para desplegar los proyectos *Recomposicions màquines* («Recomposiciones maquínicas») y *Polítiques del sòl* («Políticas del suelo»), que nos han permitido experimentar con las ideas trabajadas en la tesis, coproducir procesos de investigación artística e intervenir en las complejas ecologías que nos atraviesan. Muchas gracias a Montse Marès, por la pericia con la que ha revisado los manuscritos en castellano, y a Helen Torres, por haberse dejado liar con mis maquinaciones académicas, curatoriales y editoriales, y por la sensibilidad con la que me ha ayudado a traducir los textos en inglés. También a nuestros vecinos Franck y Verena, por haber sido tan amables de prestarme su impresora durante el confinamiento provocado por las pandemias del Covid-19. A todas y cada una de las especies que habitan mi jardín botánico, por ayudarme a percibir una temporalidad no humana, y porque me ofrecen la posibilidad de descomprimirme en mis tareas de poda, riego y fertilización. A Sibil·la Vicentina, por sus ronroneos terapéuticos, por seguirme allí donde voy y por animarme a hacer ejercicio al pedirme pienso a todas horas. Y, sobre todo, gracias a mi pareja, Arthur, por haberme apoyado en todos los sentidos a lo largo de este intenso proceso, por haberme cuidado con todo el amor y por haberme reconfortado cuando más lo necesitaba.

Resumen

El presente estudio parte de la asunción que el carácter transdisciplinario, ético y estético de la perspectiva ecosófica desarrollada por Félix Guattari ofrece una mirada más compleja y promueve un activismo más comprometido que las formas dominantes de pensamiento ecosistémico. La ecosofía sirve de correctivo a los enfoques reduccionistas y trascendentalistas del ambientalismo tecnocrático y de la ecología profunda, puesto que define una pragmática de la existencia que hace proliferar modos de vida articulados en el registro de lo mental, lo social y lo medioambiental, de desarrollos impredecibles. La implementación del análisis ecosófico permite contrarrestar el empobrecimiento subjetivo causado por la axiomatización capitalista de la experiencia, de la sensibilidad y de los valores, e interrumpir las operaciones de significación que inducen a los individuos a adaptarse a representaciones bien delimitadas para satisfacer las necesidades del poder. La ecosofía se refiere a una transversalización de la creatividad en la que el arte juega un papel decisivo, pues su disposición hacia la invención permite acentuar la ruptura con las significaciones dominantes en el plano social e intensificar la producción singularizada de existencia en el plano subjetivo.

Poniendo en juego la perspectiva ético-estética guattariana y pensando a través de la práctica artística de Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann y Critical Art Ensemble, esta investigación explora las posibilidades de una noción de la obra de arte que mapea y construye territorios psíquicos, sociales y biogeofísicos. Apoyándonos en un paradigma postrepresentacional que libera al análisis del arte de los estreñimientos de la hermenéutica y la semiótica, y recurriendo a una función estética y heurística que revaloriza las cualidades micropolíticas de la experimentación, argumentamos que el encuentro del arte y la ecosofía ofrece, en primer lugar, una definición no trascendentalista de la vida; en segundo lugar, procura una descripción de la obra de arte como un agenciamiento que transforma la sensibilidad y cataliza la existencia; en tercer lugar, permite conceptualizar el encuentro con el arte como una experiencia de alterificación, complejización y singularización; por último, proporciona una comprensión de la producción de conocimiento como una empresa colectiva, creativa y productiva.

Concluimos con una conceptualización de la obra de arte como una tecnología que moviliza una pragmática ecosófica y una política de la experimentación descrita por cinco funciones complementarias: 1) la función crítico-afirmativa, que permite romper con nuestro ser reaccionario y responsabilizarnos de nuestros territorios subjetivos; 2) la función enunciativa, que incrementa nuestro poder de actuar y nos involucra en devenires mutantes; 3) la función compositiva, que crea un nuevo ritmo de producción e instaura universos de referencia más allá de las formas habituales de ser, de sentir y de pensar; 4) la función de subjetivación posthumana, que al transitar del paradigma de la comunicación al dominio de las semióticas no discursivas engendra modos de vida atravesados por alteridades que discurren más allá de las representaciones personológicas; 5) la función de minorización del arte, definida por su cualidad intensiva, por su naturaleza política y por su carácter social.

Índice

| | |
|--|----|
| El arte como pragmática ecosófica y política de experimentación. Una introducción | 1 |
| 1. Planteamiento del problema | 10 |
| 2. A propósito del título | 25 |
| 3. Hipótesis y objetivos | 32 |
| | |
| Metodología | |
| 4. Marco teórico | |
| 4.1. La práctica artística más allá de la representación | 38 |
| 4.2. La rizomática del arte: pragmática, creación y experimentación | 41 |
| 4.3. La reconfiguración de la historia del arte según el funcionamiento del afecto, la enunciación y el acontecimiento | 48 |
| 5. Estado de la cuestión | 52 |
| 5.1. Un deseo socialmente productivo. El esquizoanálisis de las artes visuales | 59 |
| 5.2. Máquinas, maquinismos y maquinaciones. La producción de subjetividad como la ocupación del arte | 64 |
| 5.3. Diferenciaciones cualitativas. La filiación de la práctica artística con la visión triecológica | 68 |
| 5.4. Cómo hacer cosas con palabras. La estética ecosófica desde una perspectiva analítico-productiva | 74 |

**PRIMERA PARTE. EL PARADIGMA ÉTICO-ESTÉTICO COMO LA NUEVA
IMAGEN DE PENSAMIENTO**

83

**Capítulo 1. Una lógica de las intensidades materiales al servicio de prácticas
emancipadoras. La ecosofía de Félix Guattari**

| | |
|--|-----|
| Introducción | 85 |
| 1.1. Dimensión analítica | |
| 1.1.1. Empobrecimiento de las formas de vida y axiomatización de los modos de valorización. Un diagrama de nuestra historicidad | 88 |
| 1.1.2. Anatomía del capitalismo avanzado: sistemas, estructuras y procesos | 94 |
| 1.1.3. La política de los microfascismos. Sujeción social significativa, servidumbre maquínica asignificante | 101 |
| 1.2. Dimensión epistémica | |
| 1.2.1. Heterogénesis maquínica constructivista <i>versus</i> homogeneidad capitalista identitaria | 108 |
| 1.2.2. La naturaleza creativa, pragmática, relacional y procesual de la subjetividad | 113 |
| 1.2.3. Maquinismos activos en la desorganización, desencarnación y desestructuralización del pensamiento | 120 |
| 1.3. Dimensión política | |
| 1.3.1. El esquizoanálisis como herramienta de prospección de conformaciones existenciales no familiares | 130 |
| 1.3.2. Metamodelización esquizogenerativa: flujos, <i>filum</i> , territorios y universos | 139 |
| 1.3.3. Articulaciones ecosóficas y era postmedios | 154 |

Capítulo 2. El devenir tierra de la filosofía y del arte. Deleuze, Guattari y la geofilosofía

| | |
|---|-----|
| Introducción | 165 |
| 2.1. El rizoma como principio de conectividad transversal y la actualización de lo virtual como diferenciación creadora | 171 |
| 2.2. La construcción del plano de inmanencia como la condición operativa para la experimentación con nuevas modalidades existenciales | 176 |
| 2.3. La vida inorgánica como la pragmática ético-estética de una existencia impersonal | 181 |

Capítulo 3. La reinención de las relaciones éticas y de los universos de valor en un mundo de contingencia e incertidumbre. La ecofilosofía posthumanista de Rosi Braidotti

| | |
|---|-----|
| Introducción | 190 |
| 3.1. La inflexión posthumana. El desmantelamiento del excepcionalismo humano y de la jerarquía entre especies | 193 |
| 3.2. De las identidades a las relaciones, de los dualismos a la complejidad: la recomposición de lo humano como un sistema naturcultural en continuo proceso de devenir | 202 |
| 3.3. La alianza de la política afirmativa y la ética de la sostenibilidad en la implementación de un igualitarismo <i>zoc</i> centrado | 212 |

SEGUNDA PARTE. ENTRE LA GENERALIZACIÓN DE LA ESTÉTICA Y LA SINGULARIDAD DEL ARTE: LA ESTÉTICA ECOSÓFICA 220

Capítulo 4. Orden sensible. Las cualidades micropolíticas de las semióticas no discursivas

| | |
|--|-----|
| Introducción | 225 |
| 4.1. La maqúinica del arte. La experimentación inmanente del devenir molecular como táctica de desterritorialización de los hábitos de pensamiento y de las significaciones dominantes | 228 |
| 4.2. El territorio del arte. La composición rítmico-afectiva que posibilita el engendramiento de otros mundos | 236 |
| 4.3. Una etología de la creación. La obra de arte como una modulación de fuerzas y materiales portadora de singularidades y rasgos de expresión | 244 |

Capítulo 5. Orden subjetivo. El arte como catalizador de modalidades existenciales heterogenéticas

| | |
|--|-----|
| Introducción | 255 |
| 5.1. La política destructiva y germinativa de la caosmosis. Resistencia al presente y producción de formas de vida | 259 |
| 5.2. Hacia una práctica del arte menor. Desterritorialización, desfamiliarización y desindividualización | 269 |
| 5.3. Clasicismo, Romanticismo y Modernidad. Relaciones entre la complejidad y el caos, lo finito y lo infinito, lo actual y lo virtual | 277 |

Capítulo 6. Estética ecosófica y sensibilidad posthumana. Una aproximación genealógica

| | |
|--|-----|
| Introducción | 283 |
| 6.1. Geoestética, flujos entrópicos y percepción postnatural en la obra de Robert Smithson | 287 |
| 6.2. Hans Haacke y el <i>continuum</i> de relaciones entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera | 304 |
| 6.3. Joseph Beuys y la secularización del arte como método para intervenir en el metabolismo del cuerpo social | 316 |
| 6.4. La creación de ecosistemas autopoieticos en el arte de Helen Mayer y Newton Harrison | 329 |

TERCERA PARTE. DESARROLLOS AFECTIVOS Y SUBJETIVOS DE LAS MODALIDADES DE ENUNCIACIÓN ÉTICO-ESTÉTICA

Capítulo 7. Máquinas de experimentación que impugnan las biopolíticas de la representación. El caso de Perejaume

| | |
|---|-----|
| Introducción | 348 |
| 7.1. La mecánica del deshacer. Descolonizar la mirada y resituar el cuerpo | 353 |
| 7.2. Digerir el obrar excesivo humano. El correlato del decrecimiento en la práctica artística y cultural | 368 |
| 7.3. La agrariedad como micropolítica planetaria. Eros del lugar y cultivo generalizado | 383 |
| 7.4. Líneas de fuga: los aparatos desmediatizantes de Andrés Vial | 397 |

Capítulo 8. La transversalidad, mutabilidad y diferenciación material de lo psicosocial y lo medioambiental. El caso de Tue Greenfort

| | |
|---|-----|
| Introducción | 401 |
| 8.1. Reensamblando flujos energéticos, semióticos y socioeconómicos | 406 |
| 8.2. Ruptura y sutura. La práctica artística como herramienta para desestratificar los hábitos de pensamiento dominantes e instituir una subjetividad disidente | 417 |
| 8.3. La política multiespecie como una herramienta para recrear el entorno | 429 |
| 8.4. Líneas de fuga: las ecologías más que humanas de Vicky Benítez | 446 |

Capítulo 9. Cartografías de complejidad ecosistémica. El caso de Ursula Biemann

| | |
|--|-----|
| Introducción | 451 |
| 9.1. Economías espaciales en la era de la movilidad acelerada. De las contrageografías a las ecologías híbridas | 458 |
| 9.2. Derivas forenses en entornos complejos. Agenciamientos no humanos y aproximaciones sistémicas | 473 |
| 9.3. Cosmopolíticas postantropocéntricas. Las epistemologías indígenas y el proyecto compartido de descolonizar el saber y construir un mundo más que humano | 489 |
| 9.4. Líneas de fuga: los agenciamientos cinematográfico-animistas de Angela Melitopoulos | 500 |

Capítulo 10. Biorresistencia en la tecnocracia capitalista. El caso de Critical Art Ensemble

| | |
|--|-----|
| Introducción | 505 |
| 10.1. La vida como plusvalía. La mercantilización de todo lo vivo y la nueva consciencia eugenésica | 512 |
| 10.2. El capitalismo biogenético y la colonización molecular. De la vulnerabilidad compartida a la resistencia táctica | 524 |
| 10.3. Necropolíticas inmunitarias y lucha medioambiental en el Antropoceno. Condiciones de control y de intervención | 537 |
| 10.4. Líneas de fuga: las contaminaciones germinativas de Mary Maggic | 551 |

| | |
|--|-----|
| La proliferación tecnomaterial de modos de vida éticos, estéticos y políticos. Una discusión y algunas conclusiones | 556 |
|--|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| Bibliografía | 599 |
|---------------------|-----|

Apéndice

| | |
|-------------------|-----|
| i. Imágenes | 635 |
| ii. English texts | 686 |
| Title page | 687 |
| Acknowledgments | 691 |
| Abstract | 693 |
| Table of contents | 694 |

| | |
|--|-----|
| 1. Art as an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation. An introduction | 702 |
| 2. Problem statement | 711 |
| 3. Comments on the title | 725 |
| 4. Aim and scope | 731 |
| 5. A techno-material proliferation of ethical, aesthetic and political modes of life. | |
| Discussion and conclusions | 736 |
| 6. Bibliographic references | 779 |

El arte como pragmática ecosófica y política de experimentación. Una introducción

Escribo desde un espacio-tiempo que atestigua el ascenso de unas fuerzas reaccionarias que no solo están tomando las instituciones, sino también las calles. Las victorias de Jair Bolsonaro en 2018 y Donald Trump y Rodrigo Duterte en 2016 constituyen los hitos más recientes de un fenómeno global. En Europa, la extrema derecha gobierna en Polonia y Hungría y ha facilitado gobiernos de coalición en Italia, Austria, Estonia, Bulgaria y Finlandia. En Francia, Marine Le Pen disputó el poder a Emmanuel Macron en la segunda vuelta de las elecciones de 2017, y en España, Vox consiguió ser la tercera fuerza en las elecciones de noviembre de 2019. Adueniéndose de un discurso nacionalista contrario a la inmigración, a las minorías culturales, sexuales y religiosas, estas formaciones ultraderechistas han sabido rentabilizar el clima de desafección con la democracia electoralista que causó la gestión de la crisis financiera que estalló en 2008. La aplicación indiscriminada de las políticas de austeridad ha comportado recortes en educación, sanidad y dependencia, que han generando un retroceso en materia de derechos sociales y un aumento de la precariedad, de las desigualdades y de la pobreza. Los intereses de la nueva derecha totalitarista, patriarcal y xenófoba se entretajan con los de un neoliberalismo basado en la creencia de la autorregulación de los mercados y en la minimización del intervencionismo de los gobiernos, cuya consolidación no se puede entender sin la complicidad de la socialdemocracia. Hoy esta contempla atónita cómo las fuerzas tiránicas consuman sistemáticamente su asalto a la democracia para dinamitarla y utilizan sus mayorías electorales para privatizar el sector público, dismantelar el estado de bienestar y luchar contra la igualdad, la sostenibilidad y la regulación laboral y financiera. Ante estos desarrollos, uno no puede dejar de preguntarse, como hacen Gilles Deleuze y Félix Guattari, «¿Por qué combaten los hombres por su servidumbre como si se tratase de su salvación? [...] ¿Por qué soportan los hombres desde siglos la explotación, la humillación, la esclavitud, hasta el punto de *quererlas* no solo para los demás, sino también para sí mismos?». Invocar el argumento de la ignorancia de los votantes para explicar el fascismo o recurrir a una crítica moral basada en una teoría metafísica del poder resulta insatisfactorio, ya que, como indican, «las masas no fueron engañadas, ellas desearon el fascismo en determinado momento, en determinadas circunstancias, y esto es lo que precisa explicación» (Deleuze y Guattari, 1983, 36).

Los teóricos culturales que han intentado describir las condiciones de emergencia del populismo autoritario del thatcherismo, han sostenido que su éxito radica en el modo en que aborda problemas reales, experiencias vividas y contradicciones desatendidas, y los reinscribe en una lógica discursiva que sirve los intereses de la derecha. Mientras que esta visión consigue ir más allá de la posición maniquea de la pureza moral y política, sigue sin aclarar la existencia de la servidumbre y de la tiranía. En los años previos a la toma del poder de Margaret Thatcher, el psicoanalista, filósofo y activista Félix Guattari (1930-1992) desarrolló una teoría del fascismo que consigue explicar el modo en que la energía de las masas era concentrada y puesta al servicio de un orden social reaccionario, o canalizada hacia su propia autodestrucción. Al decir de Guattari, la intensificación de las dinámicas de jerarquización, segregación y explotación que surgieron con el advenimiento del

capitalismo neoliberal, converge con la propagación de un nuevo tipo de fascismo de escala planetaria. A diferencia de las formas anteriores de fascismo autoritario, esta nueva fuerza opera en la interioridad de los sujetos y tiene como objetivo asegurarse de que «cada individuo asuma mecanismos de control, represión y modelización del orden dominante» (Guattari, 2004, 91). Su tesis es que el fascismo se ha descentrado o desconcentrado, esto es, ha abandonado el registro de las molaridades —los equipamientos colectivos, los partidos, las ideologías—, y en la actualidad se encuentra molecularizado, polvoriento e imperceptible en el cuerpo social. La razón de que hoy «todos quieren ser fascistas» (Guattari, 2009b, 154), de que nos sintamos atraídos por aquello que resistimos, solo puede explicarse partiendo de la relación constitutiva entre el deseo y el fascismo.¹ Un deseo que, del modo que lo conciben Deleuze y Guattari, no carece de ningún objeto ni es propiedad de ningún especialista, sino que produce lo real y está al alcance de todos.² Los pensadores franceses ofrecen un antídoto al reduccionismo del psicoanálisis freudiano y lacaniano al sostener que el deseo, lejos de restringirse a las representaciones individuales y familiaristas, engendra lo social, lo político y lo cultural; o lo que es lo mismo, pasa a «producir sus objetos y los modos de subjetivación que les corresponden» (Guattari, 2004, 135). El fascismo no acabó con la victoria de los aliados, sino que está en constante evolución y hoy se encuentra latente en cada uno de nosotros. Y tal y como ha observado el filósofo Gary Genosko, Guattari nos enseña que «desearlo es activarlo [...] dentro de una microfísica de las relaciones de poder» (Genosko, 2017, 97).

En nuestros días, la producción libidinal, individual y colectiva, está siendo capturada y teleguiada masivamente por una economía basada en el axioma del beneficio. Esta es la asunción de la que Guattari parte para desarrollar su concepción del capitalismo mundial integrado (CMI), esto es, una teoría del capital que se centra en combinar funciones productivas, económicas y subjetivas, asimilando la producción de existencia como la nueva materia prima para la economía política (Guattari, 1990, 29). La hipótesis es que el capitalismo produce y distribuye masivamente un tipo específico de formación subjetiva, que Guattari describe como una «subjetividad de la equivalencia generalizada», la cual está alcanzando todos los rincones del mundo (Guattari, 1996, 43). La idea principal es que los modos de ser son absorbidos por la órbita de la valorización económica del capital y son coproducidos mediante operadores semióticos de acuerdo con una lógica en la que los valores de uso, los valores de intercambio y los valores de deseo se sitúan en el mismo plano.³ Esta puesta en equivalencia condena a la subjetividad a vivir en *universos unidimensionales*, es decir, la sujeta a unos determinados territorios, flujos, operaciones y valores que atenúan su dimensión ética, estética y política. Esta cooptación restringe sus cualidades intrínsecas de alteridad, singularidad y

¹ «El fascismo [...] parece provenir del exterior, pero encuentra su combustible en el interior de nuestros corazones, en nuestro deseo» (Guattari, 2017, 75).

² El deseo es, según Deleuze y Guattari, soberano y consistente. No conoce instancia que lo preceda, que lo explique o que le confiera sentido. Como ellos mismos sostienen, «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, 1985, 390).

³ Al decir de Guattari, esta constituye una operación política que revela las funciones de poder activas en el cuerpo social: «Pretender explicar las estructuras sociohistóricas complejas a través de un mecanismo de intercambios, el lenguaje a partir de un sistema de transformaciones lógicas o el deseo por medio del juego de una batería significativa generadora de fantasías, son formas distintas de evitar que se cuestionen las funciones del poder que controlan el campo social a todos los niveles» (Guattari, 2017, 428).

diferencia a relaciones binarias y lineales, y por ello acaba empobreciéndola (Guattari, 1996, 128). La subjetividad capitalista se instala en el *socius* como un todo, homogenizando todos los modos particulares de existencia por medio de una codificación de actividades, pensamientos y comportamientos. Apoyándose en los avances tecnocientíficos, el capitalismo maquínico ha miniaturizado su logística y con ello ha logrado infiltrarse en nuestros territorios psíquicos, interviniendo en el «funcionamiento de base de los comportamientos perceptivos, sensitivos, afectivos, cognitivos, [y] lingüísticos» (Guattari, 2004, 95). ¿Cómo se produce esta colonización del inconsciente social? ¿Qué quiere decir que el capitalismo ha molecularizado sus medios de acción? ¿En qué consisten exactamente los procedimientos que activa para codificar las modalidades existenciales? ¿Cuáles son las condiciones que permiten la emergencia de estas nuevas formas de sometimiento, y cómo se pueden pensar y poner en juego mecanismos de resistencia?

Para entender este punto debemos girar nuestra atención a la distinción que hace Guattari entre las semióticas significantes y asignificantes, las cuales proporcionan la base para la descripción de diferentes funciones de los signos que operan dentro de la economía, en los aparatos de poder y en la subjetivación. El capitalismo avanzado se yergue en un doble registro semiótico al movilizar mecanismos de «sujeción social» y «servidumbre maquínica» mediante los cuales la subjetividad termina por ser homogeneizada (Guattari, 2004, 75-95). La sujeción social nos produce como sujetos a través de la asignación de códigos subjetivos, induciendo a los individuos a amoldarse a representaciones prefabricadas en relación con el sexo, la raza, la identidad, la nacionalidad, el sector y el cargo profesional, sus respectivas relaciones de antagonismo y conciencia. Funciona, por lo tanto, con las coordenadas personalológicas, y ejerce control recurriendo a la delimitación subjetiva de un modo similar a las técnicas disciplinarias foucaultianas, basadas en la «gubernamentalidad individualizante» (Foucault, 1997 y 2007). Fundamentándose en la lógica molar de la representación y del significado y evolucionando a través del paradigma de la comunicación, la sujeción apuntalada en las semióticas significantes se afianza mediante la necesidad asistida de adaptarse a roles y funciones bien definidas de acuerdo con las necesidades de poder, como la del «emprendedor» o el «hombre endeudado» (Lazzarato, 2011), en las que todos quedamos atrapados. La servidumbre maquínica opera mediante las semióticas asignificantes, esto es, signos que no engendran un efecto de significación —como la escritura musical y la matemática, la sintaxis de datos y los códigos del mercado de valores—, que abren la posibilidad de un contacto directo con su referente, participando en innumerables experimentaciones que se desarrollan dentro del paradigma de la enunciación. La servidumbre maquínica transforma al individuo —yo— en un *relé* —ello— constituido por entradas y salidas, capaz de permitir circular o de interrumpir los flujos informativos y operativos que fluyen dentro del sistema cibernético regulador, productivo y consumista, del capitalismo (Lazzarato, 2014b, 37). La desterritorialización del individuo en un relé convierte al sujeto en una entidad híbrida, simultáneamente sujeto y objeto, un componente de un conjunto más que humano que está expuesto a «un conjunto de procedimientos de servidumbre tecnocientíficos, macro y microsociales» con los cuales el capital produce un nuevo tipo de plusvalía no cuantificable que va mucho más allá del capital variable de la fuerza de trabajo (Guattari, 2004, 83).

Hoy nos enfrentamos a dos tipos de semiopoderes activos en la producción y reproducción de formas de vida capitalistas, cuya razón de ser es el control del cuerpo social. Las semióticas significantes se refieren a la dimensión molar de representaciones bien definidas que operan sobre individuos, mientras que las semióticas asignificantes intervienen en el orden molecular de la existencia —preindividual, infrasocial y postrepresentacional—, en el que los sujetos son percibidos por su capacidad de ser atravesados por signos que se mueven en flujos de información, de capital, de datos, de consumo o de deseo. En este cambio de registro tiene lugar un desplazamiento de la identidad trascendental y su consideración del ser como compuesto de materia y forma, hacia la inmanencia de las relaciones, que concibe la subjetividad como una operación intensiva y diferencial, una modulación de expresión y contenido. Las coordenadas biopolíticas del capitalismo avanzado se definen por ambas funciones de adquisición inducida de avatares subjetivos producidos en masa y por la captura de los individuos como nuevos componentes de su maquinaria productiva. Mientras que los aparatos de sujeción social producen significados, los dispositivos de servidumbre maquinaica provocan reacciones, es decir, activan la sensibilidad y así ponen en movimiento la subjetividad. El objeto de sujeción sigue siendo la población, pero la coerción se ejerce en el espacio liminal entre el ajuste a las representaciones bien definidas y el acoplamiento del sistema nervioso de cada individuo a la maquinaria productiva. Visto desde esta perspectiva, la gestión o el control no solo se describen en términos de interferencia externa, sino también de configuración interiorizada, lo que indica una transformación de los individuos en una entidad «dividual», esto es, una singularidad que no se entiende como una totalidad íntegra e indivisible, sino como una multiplicidad que se divide cambiando su naturaleza (Deleuze, 1992, 5). Las operaciones combinadas de las dos semióticas conducen a lo que Guattari ha denominado la sociedad de la integración (2004, 59), esto es, un nuevo orden que coexistiría con la sociedad disciplinaria de Foucault y la sociedad de control de Deleuze. El valor de la contribución de Guattari consiste en poder explicar la producción de una subjetividad que no es únicamente logocéntrica, sino también «maquinocéntrica» (Lazzarato, 2012, 719), y definir el capitalismo como una «computadora del *socius*» que subsume a todos los cuerpos en una forma de servidumbre generalizada más allá de los muros de la fábrica (Guattari, 2004, 80).

Los efectos de las semióticas significantes y asignificantes ponen en evidencia que las dimensiones ontológicas de las formaciones subjetivas —a las cuales Guattari se refiere como *ritornelos existenciales*— no son homogenéticas ni pertenecen al dominio del individuo, sino que, por el contrario, son heterogenéticas y se componen en «agenciamientos colectivos de enunciación» (Guattari, 2017, 60). El concepto de *agenciamiento* logra captar el modo en que las subjetividades son constituidas por componentes de orden social, económico, tecnológico y etológico, que no se pueden calificar de humanos. El microfascismo del capitalismo maquinaico se concreta al someter el deseo a redundancias de significación e interacción, vaciando a la subjetividad de la polivocidad de sus contenidos y arrollándola a un *agujero negro* habitado únicamente por semióticas de poder.⁴ Sin

⁴ «Mi intención al proponer la imagen de un agujero negro es ilustrar el fenómeno de la inhibición de los componentes semióticos de un individuo o de un grupo que se encontraría así incapacitado para cualquier forma de vida en el exterior.

embargo, este agujero no solo sustrae el poder afirmativo a la subjetividad —es decir, no solo tiene efectos desempoderadores—, sino que al mismo tiempo le insufla una energía creativa, por cuanto el vacío que deja puede ser agenciado con nuevas materias de expresión —nuevas semiotizaciones— que sean capaces de sortear las redundancias dominantes y las significaciones de poder, de ahí que pueda constituir la condición operativa para forjar una nueva resistencia. En otras palabras, los mismos mecanismos de la política de la sujeción que sirve a los intereses de un orden social reaccionario, pueden ser trabajados por una «política de la autogestión» que permita una «recuperación revolucionaria de procesos maquínicos» (Guattari, 2013, 135 y 137). El flujo programado de semiotización capitalista podría ser interrumpido de manera efectiva mediante una práctica creativa de *autoproducción existencial*, esto es, una política de automodelado o como Guattari también la llama, de *singularización*, que actúe como catalizador de bifurcaciones existenciales, que permita construir y habitar otros territorios subjetivos. Comprender las condiciones de una micropolítica del deseo es decisivo, ya que al facilitar un contacto directo con el referente —al dejar atrás el orden de lo ya formado, de lo no actualizado, y acceder al dominio de lo virtual—, el análisis contribuye a la formación y transformación de la subjetividad. Este contacto directo impide toda distinción entre objetivos y prácticas sociales, es por ello que el análisis «deviene de forma inmediata algo político» (Guattari, 2017, 59).⁵

A pesar de que Guattari admite que la subjetividad no está sujeta en términos absolutos a una única instancia dominante —Dios, el Capital, el Significante—, en el contexto de una sociedad de la integración, la posibilidad de esta política de la autogestión debe ser construida. Con el objetivo de promover un análisis militante que facilitara «crear las condiciones para que los individuos puedan elegir sus propios medios de expresión, relativamente autónomos» y, con ello, hacerlos «menos susceptibles de ser manipulados por las tecnologías propias de las distintas formaciones de poder», Guattari desarrolló su teoría de la ecosofía (Guattari, 2017, 313). De carácter analítico y pragmático, la perspectiva ecosófica tiene por objetivo regenerar territorios existenciales dañados para volver a hacerlos habitables, configurándolos de tal modo que puedan sostener agenciamientos colectivos de enunciación a lo largo de líneas ético-estéticas que promueven la singularización, alterificación y complejización de la subjetividad. Su campo de acción se despliega en tres registros: la ecología medioambiental —que corresponde a la escala macroscópica—, la ecología mental —escala molecular— y la ecología social —escala intermedia—. Guattari propone entender este desarrollo productivo a la manera de una articulación ecosófica —una *cartografía esquizoanalítica* o *metamodelización*, todos ellos sinónimos en cuanto a su función—, que no consiste en una «sobrecodificación de las modelizaciones existentes, sino más bien como un procedimiento de “automodelización” que se apropia de todo o de parte de los modelos existentes, para construir sus propias cartografías, sus propios puntos de referencia, y por tanto su propio abordaje analítico, su

Lo que pretendo poner de manifiesto con la expresión «el eco de los agujeros negros» es la resonancia recíproca entre distintos sistemas de bloqueo» (Guattari, 2017, 355-356).

⁵ «Pensar la minoridad en el orden del deseo presupone un contacto directo con la semiotización de un real en acto, dicho de otro modo, la fabricación de nuevas líneas de realidades» (Guattari, 2013, 136).

propia metodología analítica» (Guattari, 2015, 155).⁶ En otras palabras, la perspectiva ecosófica no se limita a un paradigma o modelo revolucionario único, como si se tratara de una ideología sujeta a un programa unitario, sino a apreciar las cualidades revolucionarias de la producción singularizada de la subjetividad, y a estimular la creación de múltiples paradigmas, modelizaciones y configuraciones existenciales.

Desde su práctica como psicoterapeuta, filósofo y activista, Guattari se esforzó por elaborar un método de análisis de las formaciones del inconsciente que no estuviera limitado a la noción de *individuo humano* o a sus encarnaciones en grupos o instituciones, y que fuera capaz de romper con los marcos familiaristas que reducen la subjetividad a las relaciones interpersonales. Uno de ellos es el *objeto ecosófico*, formado por cuatro dimensiones o componentes: los flujos energético-señaléticos, los *filum* maquínico-procesuales, los universos de valor y los territorios existenciales (Guattari, 2000, 48). Dado que el análisis siempre va asociado a la pragmática, dicha metodología no solo sirve para estudiar las formaciones del inconsciente, sino también para producir modalidades existenciales singularizadas —Guattari las llamará *metamodelizaciones*—, transversalizando las cuatro dimensiones e involucrándose en articulaciones ético-estéticas, y por ello puede considerarse como un método para vivir una vida alejada de trascendentalismos. Lo que diferencia la metamodelización ecosófica de la cartografía esquizoanalítica es que la primera proporciona un sistema de referencia para promover no solo la producción de subjetividad, sino también la producción de formaciones sociobiotónicas. La función del mapa no es la representación, comunicación o significación, sino el engendramiento de referencias y la producción de agenciamientos colectivos de enunciación que son capaces de intervenir en las contingencias de una situación particular. En otras palabras, el objeto ecosófico no solo analiza territorios actualizados, sino que al diagramatizar territorios virtuales, sus desarrollos no solo resisten a las sujeciones ya formadas, sino también a todas las que están por llegar. Si la subjetividad se define como un proceso creativo en constante singularización —fundado en operaciones de autorreferencia e irreversibilidad—, su producción es capaz de sortear las capturas que pretenden ponerla al servicio de un orden social reaccionario. La lógica ecosófica o de las intensidades moleculares no es, pues, ilustrativa, sino que es una empresa fundamentalmente estética, esto es, entregada a la creación de nuevas coordenadas virtuales, y no a una mera reproducción de parámetros actualizados.⁷

⁶ Traducción modificada. «[...] surcodage des modélisations existantes, mais plutôt comme procédure d'«automodélisation» s'emparant de tout ou partie des modèles existants, pour construire ses propres cartographies, ses propres repérages, et donc son propre abord analytique, sa propre méthodologie analytique». En Félix GUATTARI (2013). *Qu'est-ce que l'écosophie?*, p. 202

⁷ «Si es tan importante que las tres ecologías se liberen, en el establecimiento de sus puntos de referencia cartográficos, de los paradigmas pseudocientíficos, ello no solo se debe al grado de complejidad de las entidades consideradas, sino, más fundamentalmente, al hecho de que ahí está implicada una *lógica diferente* de la que rige la comunicación ordinaria entre locutores y auditores [...]. Esta lógica de las intensidades, que se aplica a los agenciamientos existenciales autorreferidos y que introduce duraciones irreversibles [...]. El proceso, que yo opongo aquí al sistema o a la estructura, tiene por objeto la existencia, a la vez constituyéndose, definiéndose y desterritorializándose. Estos procesos de *mise à l'être* solo conciernen a ciertos subconjuntos expresivos que han roto con su imbricación totalizante y se han puesto a trabajar por su propia cuenta y a subyugar sus conjuntos referenciales para manifestarse a título de índices existenciales, de línea de fuga procesual» (Guattari, 1990, 25).

La estética es el dominio que resiste al reduccionismo de la subjetivación capitalista, en la medida en que su *esencia* es la propia creación, la procesualidad y emergencia constante, desde la cual pueden producirse nuevas realidades sociales y construirse nuevos espacios de libertad. Al decir de Guattari, donde hoy vemos en acción esta eco-lógica —que transversaliza lo molar y lo molecular, lo actual y lo virtual, lo posible y lo real, los afectos y los efectos— es «en dominios como las ciencias, la industria, las máquinas militares, artísticas», esto es, en campos en los que los «sistemas de signos» que movilizan «ya forman parte de manera intrínseca de su material de producción» (Guattari, 2013, 136-137). Este es el motivo por el que Guattari privilegia estas prácticas, y en particular la práctica artística, en su paradigma ético-estético. La tesis es que, al constituir el grado cero de la creatividad, el encuentro con el arte facilita la reapropiación de las condiciones de producción de la subjetividad. La apropiación adquiere aquí un sentido de producción de existencia singularizada —no sujeta—, la cual puede ser intensificada por una creación de orden afectivo y dar como resultado una producción subjetiva de orden estético. Las operaciones combinadas de las semióticas mixtas del arte molecularizan la noción de *sujeto circunscrito* y engendran una subjetividad colectiva, polifónica, multiestratificada y transindividual. Con Guattari comprendemos que la concatenación de articulaciones ecosóficas está en condiciones de posibilitar la transición de una era «mass-mediática» a una era «postmediática» (Guattari, 1990, 41), fruto de una expropiación de las tecnologías de control biopolítico del capitalismo avanzado y de una puesta en práctica de articulaciones ético-estéticas que se orientan a la singularización y a la heterogenización de la subjetividad. Las condiciones de posibilidad de semejante cortocircuito las posibilitará la alianza entre los desarrollos de las artes, las ciencias y las técnicas, y la recomposición de las prácticas sociales.

La ecosofía posibilita una revolución al mismo tiempo microscópica y macroscópica, que es activada por prácticas analíticas y productivas de formaciones subjetivas que resultan de complejas conexiones entre la subjetividad individual colectiva, la tecnología y el entorno. Se ocupa de la creación de complejas modalidades existenciales con el fin de activar procesos de producción social y, eventualmente, transformaciones planetarias. Semejante constructivismo comporta, por un lado, una ruptura con las significaciones dominantes en el campo social y, por otro, una composición singularizada de la experiencia en el plano subjetivo. Ambos procesos constituyen dos caras de una misma moneda: una pragmática de la existencia resultante de un injerto de la estética, la ética y la política, que constituye un foco de diferenciación y alterificación del ser. Sin embargo, Guattari nunca deja de recordar que la subjetividad puede obrar tanto «para lo mejor como para lo peor» (Guattari, 2008, 57), esto es, puede tomar el camino represivo o bien el liberador. En otras palabras, tanto puede empobrecerse en una «homogénesis capitalista» caracterizada por una «mass-mediación embrutecedora», como puede enriquecerse mediante una «heterogénesis maquina» en la que tenga lugar una «invención de nuevos universos de referencia» (Guattari, 2008, 59). Lo mismo ocurre con la tecnología: puede constituir un medio tanto para desarrollos afirmativos —por ejemplo, en una conectividad descentralizada que puede brindar Internet y un renovado sentido de la alteridad que pueden facilitar las prótesis biónicas— como para desarrollos negativos —la devastación medioambiental y los sistemas de vigilancia—. Todo depende de la articulación entre los flujos, los *filum* maquina, los universos de valor y los territorios existenciales que se dé en

cada caso. Guattari evidenciará las limitaciones de una perspectiva tecnocrática de matriz cientifista que se ocupa de remediar la dimensión de los flujos materiales —ecología medioambiental— y desatiende la salud de los territorios existenciales y de los universos de valor de las subjetividades individuales y colectivas —ecología mental y social—. El carácter transversalista de la perspectiva ecosófica permite entender que sin un cambio en los universos de valor que afecte a las diversas modalidades existenciales, la tecnología continuará evolucionando deteriorando el planeta.⁸ Lejos de demonizarla, Guattari propone que la tecnología se emplee para mejorar las configuraciones individuales, colectivas y biogeofísicas. Si tenemos en cuenta que el capitalismo serializa o mass-mediatiza la subjetividad, no es casual que el objetivo central del paradigma ético-estético sea recurrir a la tecnología —y a una concepción del arte entendido como tal— para singularizar la existencia.

La obra de arte entendida como un «compuesto de sensaciones» (Deleuze y Guattari, 1993) es capaz de resistir a los hábitos de pensamiento dominantes, fracturar los sistemas de representación y los modelos preestablecidos, y promover la conexión transversal del ser con su exterioridad. La libertad creadora alcanza su máxima expresión en las innumerables conexiones en las que se puede aventurar cada proceso autogenerador. La sensación tiene una naturaleza micropolítica en la medida en que al mismo tiempo expresa y construye las condiciones de su existencia, y no disfruta de ningún soporte prefabricado. Desde este prisma, nada está dado; todo tiene que ser creado y sostenido. La dimensión estética de la ecosofía en ningún caso se refiere a una concepción del artista como individualidad personológica, ni al arte como una práctica institucionalizada o disciplinada. La naturaleza creacionista que está en la base del paradigma ético-estético y que toma prestada del arte, desborda la esfera de la producción artística y se refiere a una generalización de la creatividad subjetiva —individual y colectiva— que se extiende a todos los campos de conocimiento. La analítica ecosófica permite determinar la composición maquínico-semiótica de las diversas formas de poder y nos permite intervenir en los agenciamientos de fuerzas moleculares como un proceso de producción social que ya no necesita ningún especialista del ser o del hacer. Se trata de prestar atención a la micropolítica de las semióticas asignificantes del arte y ver cómo contribuyen a procesualizar una estética de la existencia —que Guattari llama «*art de "l'éco"*»—⁹ que activa la producción autosostenida de la subjetividad. Esta generalización de la estética, no obstante, no diluye la especificidad del arte, sino que su concurrencia en el análisis ecosófico permite acentuar su carácter de ruptura con los modelos establecidos, sin sacrificar coordenadas internas. El arte se convierte en la principal fuente de inspiración para la metamodelización, dada su perpetua ocupación en la invención de coordenadas, lo que lo convierte en *la producción de producciones*.¹⁰ El

⁸ Como sostiene el propio Guattari, «hacia donde quiera que uno mire, encuentra esa misma paradoja lancinante: por un lado, el desarrollo continuo de nuevos medios técnico-científicos, susceptibles potencialmente de resolver las problemáticas ecológicas dominantes y el reequilibrio de las actividades socialmente útiles sobre la superficie del planeta y, por otro, la incapacidad de las fuerzas sociales organizadas y de las formaciones subjetivas constituidas de ampararse de esos medios para hacerlos operativos» (Guattari, 1990, 13).

⁹ Félix GUATTARI (1989), *Les trois écologies*, p. 49. En lengua inglesa con frecuencia se traduce como «eco-art» (Guattari, 2000, 53). En castellano se ha traducido como el «arte de "la eco"» (Guattari, 1990, 33).

¹⁰ En sus escritos, Guattari destaca constantemente la cualidad política que es intrínseca al arte, la cual, asociada a su poder de invención y de resistencia a los sistemas de representación, atraviesa todas las épocas históricas: «[...] el choque incesante del movimiento del arte contra los marcos establecidos (ya desde el Renacimiento, pero sobre todo durante la

arte constituye un operador existencial, un motor de producción de formaciones subjetivas complejas —enriquecidas—, heterogéneas —diversas— y transversalizadas —conectadas—, lo que describe su cualidad ecosófica.

Poniendo en juego el paradigma guattariano y pensando a través de la práctica artística de Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann y Critical Art Ensemble, nuestra investigación se propone elaborar un análisis teórico, filosófico e historiográfico que explore las posibilidades de una concepción de la obra de arte que sea capaz de mapear y actualizar modos de vida en lo medioambiental, en lo mental y en lo social mediante una pragmática ecosófica y una política de la experimentación. Con las cartografías ético-estéticas, sostiene Guattari, «debería suceder como en pintura o en literatura, dominios en cuyo seno cada *performance* concreta tiene vocación de evolucionar, de innovar, de inaugurar aperturas prospectivas» (Guattari, 1990, 21). Así, el arte puede ser considerado una práctica instituyente en un doble sentido, por cuanto resiste al control biopolítico de las representaciones dominantes y se involucra activamente en la producción de formaciones que evitan ser sobrecodificadas. En otras palabras, la práctica política empieza, para Guattari, en tanto que arte, esto es, en cuanto creación, ruptura de esquemas preestablecidos y producción de sensaciones mutantes que aún no han sido actualizadas. El arte es capaz, por medio de su propia autonomía —es decir, su existencia en cuanto tal—, de movilizar «máquinas de interconexión, de codificación, de semiotización y de subjetivación, recortando problemáticas, disponiendo territorialidades, transversalizando estratos biológicos, ecológicos, económicos, personológicos, institucionales, etc.» (Guattari, 2013, 96). Las sensaciones mutantes que engendra, promueven una suerte de *éxodo antropológico* y habilitan una conectividad entre lo microfísico, lo macrofísico y lo cósmico, desde donde podemos aprehender la inmanencia que une lo vivo.¹¹ De ahí que la efectividad política de la estética no pase por actuar en contra de las condiciones materiales impuestas por el capitalismo avanzado, sino por trabajar *a través de* ellas. Las condiciones de transversalidad —de conexión entre las tres ecologías, de sensación de relaciones éticas, irreversiblemente diferenciales y alterificadas— no se encuentran confinadas en ningún medio, lenguaje o discurso artístico, sino en la proliferación ontogenética que moviliza cada obra en un proceso crítico y afirmativo de constitución de nuevos cuerpos, de nuevas relaciones y de nuevos territorios, sobre el plano de la biosociotecnosfera.

Nuestra investigación se propone analizar una selección de casos de estudio que entendemos como paradigmáticos en cuanto que, precisamente, trabajan en la intersección entre una generalización de

época moderna), su propensión a renovar sus materias de expresión y la textura ontológica de los perceptos y afectos que promueve, operan, si no una contaminación directa de los otros dominios, al menos la puesta en relieve y la reevaluación de las dimensiones creativas que los atraviesan a todos. Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas» (Guattari, 1996, 130).

¹¹ Cuando hablamos de *éxodo antropológico* parafraseamos a los filósofos Michael Hardt y Antonio Negri, quienes lo definen como una fuga de la concepción dominante del sujeto como maestro creador: «El *éxodo antropológico* es importante principalmente porque es aquí donde la cara positiva, constructiva de la mutación comienza a aparecer: una mutación ontológica en acción, la invención concreta de un primer lugar nuevo en el no-lugar. Esta evolución creativa no ocupa, meramente, algún lugar existente, sino que inventa un nuevo lugar; una metamorfosis que rompe todas las homologías naturalísticas de la modernidad» (Hardt y Negri, 2005, 204).

la estética y una singularización del arte. La hipótesis que nos sirve de coartada es que la práctica artística es capaz de activar procesos de producción que resisten a los flujos y universos de valor capitalísticos y a las tecnologías represivas de sujeción subjetiva, y al mismo tiempo intensifica la proliferación de formas de vida no antropocéntricas a lo largo de líneas ético-estéticas. De ahí que los criterios para valorar su efectividad sean de orden material —relativas a la materialidad de las sensaciones, de las ideas y de las éticas, que construyen los territorios— como incorporal —que designa el creacionismo ilimitado que permite desvincular los valores de deseo de los valores de uso y los valores de cambio—. La política de ruptura y producción semiótica que promueve el paradigma ético-estético ofrece una redefinición de la ontología del arte desde su capacidad de sortear la axiomática del capitalismo e intensificar el desarrollo de las relaciones desinteresadas, esto es, emancipadas de las biopolíticas de la representación. Desde esta perspectiva, se podría decir que la ecosofía transversaliza el arte y la vida no para privilegiar la vida en detrimento del arte, sino en la medida en que la estética activa una catálisis existencial que pone en juego una política emergente de una vida inmanente. Desde este prisma, preguntas como ¿qué significa esta obra de arte? dejan de ser pertinentes y ahora se pone el acento en sus operaciones: ¿cómo funciona esta obra de arte?, ¿en qué realizaciones materiales se encuentra implicado este proyecto artístico, ahora redefinido como un agenciamiento afectivo y molecular?, ¿de qué instrumentos se sirve una práctica ético-estética para conseguir cortocircuitar los sistemas de representación y significación, proyectando líneas de fuga, ofreciendo soportes para la individuación compleja, heterogénea y en conexión con la alteridad?, en otras palabras, ¿cuáles son las implicaciones de la alianza entre el carácter subversivo-productivo del arte y la dimensión estética de aquella práctica que persigue pensar, vivir, relacionarse y sentir de otro modo?, ¿cuál es, en definitiva, la contribución de la estética ecosófica a la luz de las múltiples crisis medioambientales, sociales y políticas que determinan profundamente nuestros sistemas de valor y nuestros modos de coexistencia?

1. Planteamiento del problema

El fenómeno multifacético del cambio climático constituye uno de los mayores desafíos a los que se enfrentan nuestras sociedades contemporáneas. Tal y como pone en evidencia *Cambio climático 2014. Informe de síntesis*, elaborado por el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC), la influencia humana en la alteración de la composición atmosférica global es inequívoca y presenta serios riesgos tanto para los «sistemas humanos» como para los «sistemas naturales» a lo largo y lo ancho de todos los continentes y océanos.¹² El estudio dictamina que vivimos en un mundo cambiante condicionado por un calentamiento global de carácter antropogénico y precisa que muchos de los signos observados desde la segunda mitad del siglo XX no tienen precedentes en décadas o en milenios. Las emisiones de gases de efecto invernadero han

12 El Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) es un organismo intergubernamental fundado por el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) y la Organización Meteorológica Mundial (OMM) en 1998, cuya misión es proporcionar «evaluaciones integrales del estado de los conocimientos científicos, técnicos y socioeconómicos sobre el cambio climático, sus causas, posibles repercusiones y estrategias de respuesta». Véase www.ipcc.ch/spanish/ (acceso: 21 enero 2020).

aumentado desde la era preindustrial y han sido impulsadas en gran medida por el crecimiento económico y poblacional, por lo que en la actualidad se sitúan en límites históricos.¹³ Entre los impactos observados a gran escala, el IPCC ha identificado, entre otros, alteraciones en los sistemas hidrológicos provocadas por cambios en las precipitaciones y por el derretimiento de la nieve y el hielo, y cambios en la distribución geográfica, en las actividades estacionales, en los patrones de migración, en la abundancia y en las interacciones de muchas especies terrestres y acuáticas, como reacción directa al cambio climático en curso. Sumado a estos, se detecta un incremento de los impactos negativos en los rendimientos de los cultivos, lo que hace que la seguridad alimentaria se vea comprometida. Los datos recopilados a lo largo de los cinco informes de seguimiento conducen a los investigadores a predecir un escenario dominado por el incremento continuo de los gases de efecto invernadero, lo cual provocará un mayor calentamiento global y, con ello, un aumento de la probabilidad de impactos graves e irreversibles para todos los sistemas de vida.

Uno de los aspectos que destaca el informe es que los efectos originados por el fenómeno de la perturbación del clima —como las olas de calor, las sequías, las inundaciones, los ciclones y los incendios forestales— se distribuyen de manera desigual y, en general, son más devastadores para las personas y las comunidades desfavorecidas en países que presentan todo tipo de niveles de desarrollo. Las diferencias en vulnerabilidad y exposición las determinan factores extraclimáticos, como las desigualdades económicas o los procesos de marginación y discriminación social, y con cuestiones económicas, culturales, políticas e institucionales en relación con el género, clase, etnia, edad y diversidad funcional. Los peligros relacionados con la variabilidad climática exacerbaban los efectos negativos de los medios de subsistencia, especialmente para las personas que viven en la pobreza, una vulnerabilidad que también se ve incrementada por los conflictos violentos.¹⁴ El estudio sentencia que las emisiones de dióxido de carbono acumuladas hasta la fecha van a determinar el calentamiento global del planeta hasta el final del siglo XXI y más allá. A lo largo de este siglo nuestro planeta estará dominado por el incremento continuado de temperaturas terrestres y oceánicas, el aumento del nivel del mar, el deshielo progresivo de los glaciares, la sequía, la escasez de agua y alimento, la extinción masiva de especies, las inundaciones en zonas costeras, el progresivo desplazamiento de personas, el aumento de la pobreza, etc. Todos estos impactos continuarán provocando desafíos geopolíticos en relación con la distribución de los recursos, la justicia medioambiental y la migración masiva provocada por el cambio climático antropogénico. Tal y como advierten los investigadores, atenuar los riesgos del cambio climático solo pasa por reducir de manera sustancial y sostenida las emisiones de gases de efecto invernadero y por implementar una serie de medidas estratégicas de mitigación orientadas a mantener el calentamiento global muy por debajo de los 2 °C y a limitar el aumento de la temperatura a 1,5 °C.¹⁵

¹³ Rajendra K. PACHAURI y Leo MEYER (eds.) (2014), *Climate Change 2014: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, Ginebra, IPCC, disponible en: www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/05/SYR_AR5_FINAL_full_wcover.pdf (acceso: 21 agosto 2019).

¹⁴ «Summary for policymakers», en IPCC (2014), *Climate Change 2014: Impacts, Adaptation, and Vulnerability*, p. 4-8.

¹⁵ Entre las medidas, destacan un uso más eficiente de la energía, un mayor uso de energía libre de carbono, la reducción de la deforestación y la ejecución de cambios en nuestros estilos de vida y nuestras actitudes. El informe recoge experiencias adaptativas, iniciadas tanto en el sector público como en el privado y el comunitario, que a menudo se enmarcan en objetivos más amplios de reducción de riesgos y de desarrollo. Entre las medidas se encuentran las relacionadas con la gestión del riesgo de desastre, ajustes en tecnologías e infraestructuras, enfoques basados en los

Sin embargo, el impacto antropogénico sobre los ecosistemas planetarios no solo se hace visible en la alteración de la composición de la atmósfera, sino que a su vez se expresa en la composición de la litosfera. En efecto, el cambio climático se entrecruza con la emergencia del fenómeno del *geomorfismo*, según lo que explica la tesis del Antropoceno. Desarrollada por Paul Crutzen y Eugene Stoermer, esta hipótesis señala la actividad humana como la principal fuerza biogeofísica, cuyo impacto permite hablar de una nueva época en la escala de tiempo geológico para la Tierra.¹⁶ El giro medioambiental de alcance planetario que describe esta tesis ha sido estudiado en cuanto a escala y magnitud en relación con la alteración de los océanos, las transformaciones en la biosfera terrestre, las concentraciones de dióxido de carbono en la atmósfera y las temperaturas crecientes, lo que ha permitido sentar las bases para una estratigrafía del Antropoceno (Zalasiewicz *et al.*, 2011). Crutzen sitúa los orígenes de esta nueva era geológica a finales del siglo XVIII y cree que se habría iniciado con el efecto de la quema de combustibles fósiles en la atmósfera, una de las causas del calentamiento global. Sin embargo, la fase que explica el punto de inflexión a escala planetaria, denominada por Crutzen «la gran aceleración», se habría iniciado después de la Segunda Guerra Mundial y estaría caracterizada por factores clave como el incremento de la población mundial, la implementación de sistemas económicos neoliberales, los ensayos atómicos, las explotaciones pesqueras marinas, la pérdida de bosque tropical, el turismo internacional, la construcción de grandes presas y el drástico aumento de niveles de dióxido de carbono y de metano (Steffen *et al.*, 2011).

El grado de dominación humana sobre el planeta que presupone el Antropoceno se revela de forma geológica y es equiparable a algunos de los acontecimientos más notables que han dado lugar a procesos de transformación geológica planetaria, ya que asigna a los humanos por lo menos tanta responsabilidad e importancia como la influencia solar, la actividad volcánica, los impactos de asteroides extraterrestres y la propia selección natural. Es desde esta perspectiva que se puede afirmar, tal y como lo ha hecho el historiador Dipesh Chakrabarty, que el tiempo geológico — también conocido como *tiempo profundo*— ha sido alterado por la actividad humana, hasta el punto que se puede considerar al humano como un agente geológico.¹⁷ A pesar de que el Antropoceno es tratado como un fenómeno geológico, los propios investigadores advierten que «la fuerza motora de su componente global está centrada firmemente en el comportamiento humano, en particular en la esfera social, política y económica» (Zalasiewicz *et al.*, 2011, 838), las cuales no abordan, pues se trata de un estudio que evalúa las consecuencias, y no las causas. Como ha puntualizado el filósofo Rick Dolphijn, a pesar de que la teorización del Antropoceno atribuya a la humanidad una fuerza

ecosistemas centrados en prácticas de agrosilvicultura y reforestación, medidas básicas de salud pública y de diversificación de los medios de vida orientados a reducir la vulnerabilidad, gestión de recursos hídricos, protección del medio ambiente y planificación territorial.

¹⁶ El término fue acuñado en el año 2000 por Paul Crutzen, Premio Nobel de Química en 1995. Desde entonces, la hipótesis sobre una nueva era geológica ha sido trabajada por un grupo de investigadores en el contexto de la Real Sociedad de Londres y del Grupo de Trabajo del Antropoceno (AWG en sus siglas en inglés), un organismo internacional formado por treinta y cinco reconocidos geólogos, de los cuales treinta votaron registrar oficialmente la transición, que presentaron en el Congreso Geológico de Ciudad del Cabo, en Sudáfrica (27 de agosto - 4 de septiembre de 2016).

¹⁷ Dipesh CHAKRABARTY (2018), «Anthropocene time», *History and Theory* (Wesleyan University), núm. 57 (1), p. 5-32. Disponible en línea en: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/hith.12044> (acceso: 23 agosto 2019).

global responsable de transformaciones fundamentales en la biosfera y de ahí se pueda inferir que la agencia humana domina efectivamente el planeta, esto no equivale a decir que la humanidad tenga el control sobre nuestra era.¹⁸ Muy al contrario: en la época del Antropoceno, los humanos están más que nunca sujetos al devenir de una temporalidad y una agencia no humanas. Sin embargo, la teorización del Antropoceno impide aprehender el grado en que los modos humanos de vivir y de morir se entrelazan con las formas de vida no humanas.

El conocimiento científico ha jugado un papel fundamental en la definición y gestión de los problemas medioambientales y, por extensión, en la conceptualización de la relación de los humanos con el entorno. La problematización de esta relación se remonta a tres desarrollos sociales que tuvieron lugar en los siglos XVIII y XIX, a saber, la emergencia de la biología moderna, el rápido incremento de población en Europa y la subsecuente migración a otros continentes, y la evolución del mercado capitalista internacional. La formulación e implementación de las políticas medioambientales en las sociedades liberales se inscribe en lo que el historiador Donald Worster ha denominado la *ecología científica*, la cual proporcionó, a partir de los años sesenta del siglo XX, una racionalidad política y un aparato técnico de cálculo y evaluación para gubernamentalizar las relaciones entre la sociedad y el medio ambiente.¹⁹ La ecología científica entiende la naturaleza según un paradigma bioeconómico, esto es, una concepción de la naturaleza que se ha convertido en un «sistema económico modernizado» (Worster, 1987, 311-313). La preocupación de la *ciencia de la economía natural* radica en saber cómo administrar los recursos naturales y las poblaciones en relación con sus entornos naturales; en otras palabras, constituye una forma de gobernanza que asimila la ecología como el nuevo objeto de la economía política. El modelo de la ecología científica registra la convergencia de la economía y los imperativos medioambientales y fundamenta la percepción de que el mantenimiento de la salud ecológica resulta esencial para el desarrollo económico a largo plazo.²⁰ La noción contemporánea de *medio ambiente* está infundida por un discurso científico especializado sobre la ecología, así como por discursos morales y legales. Este discurso especializado constituye la base de lo que Félix Guattari ha definido como una gubernamentalidad ecológica tecnócrata (Guattari, 1990, 23 y 2015, 394) que registra la incorporación de la relación de los humanos con la naturaleza al cálculo político y su gestión a través de programas de gobierno.

Estos programas se desarrollan en el contexto de la ciencia reguladora, en el que expertos ambientales proporcionan juicios técnicos que pasan a ser incorporados por los gobiernos y a partir de los cuales se establece la legitimidad de los problemas medioambientales y los objetivos que se deben perseguir para abordarlos. Las medidas que se implementan para procurar el buen

¹⁸ Rick DOLPHIJN (2018), «Ecosophy», en Rosi BRAIDOTTI y María HLAVAJOVA (eds.), *The Posthuman Glossary*, p. 130.

¹⁹ Las nociones de *racionalidad* y *gubernamentalidad* son herederas de las investigaciones de Michel Foucault sobre las relaciones entre el poder y el conocimiento, en particular las desarrolladas en el primer volumen de *Historia de la sexualidad* (1977), donde problematiza el vínculo entre las técnicas disciplinarias del cuerpo y la regulación biopolítica de poblaciones enteras; en otras palabras, entre el gobierno y el papel del estado.

²⁰ El paradigma bioeconómico fue incorporado en el discurso del desarrollo sostenible, el cual se consolidó internacionalmente con motivo de la publicación del informe Brundtland *Nuestro futuro común* (1987) y la celebración de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo en Río de Janeiro (Brasil) en 1992.

funcionamiento de estos programas pueden considerarse como tecnologías de gobierno que expresan el tipo de relaciones productivas de poder que el filósofo e historiador Michel Foucault llama *biopolítica*. La ciencia medioambiental no solo ha centralizado la conceptualización de la noción de *entorno*, sino también sus condiciones de intervención: el medio ambiente es concebido como objeto de políticas públicas de un modo indistinto a aquellas políticas que aspiran a gestionar la población. Esto no equivale a decir que la gubernamentalidad ecológica constituya una de las piezas clave de una dominación unidireccional de la sociedad administrada por parte del estado, o que los discursos medioambientales sean patrimonio exclusivo de las ciencias de la vida. Por el contrario, el ambientalismo contemporáneo constituye un campo de batalla en el que intervienen numerosos actores no gubernamentales, entre los cuales se encuentran innumerables profesionales, académicos y movimientos sociales. El sociólogo Klaus Eder (1990, 28-37) observa que los diferentes discursos modernos que conceptualizan la relación entre lo natural y lo cultural se tienden a resumir en dos posturas descritas en términos antagónicos. Por un lado, el de una ecología científica altamente racionalizada basada en la noción de *justicia* y en la tradición del utilitarismo. Por otro, el desarrollado por ecologistas, pacifistas y otros grupos contraculturales que denuncian la explotación de la naturaleza por los humanos y reclaman que la relación con el planeta esté guiada por una ley trascendental que asegure la responsabilidad de las acciones. Basada en una cosmología romántica, moral y espiritual, este segundo discurso se basa en el ideal de *pureza*. Al decir de Eder, ambos modelos conforman las premisas de los movimientos medioambientales actuales.

El segundo modelo es el que defienden los integrantes del movimiento de la ecología profunda y su ideólogo, el filósofo noruego Arne Naess, quien expuso sus ideas por primera vez en el texto *The shallow and the deep, long-range ecology movement*, publicado en 1973.²¹ La ecología profunda emerge de la necesidad de desarrollar un modelo alternativo a lo que Naess denomina la «ecología superficial» — esto es, la ecología científica, limitada a la subdisciplina de la biología—, cuyo único objetivo, al decir del filósofo, consiste en «luchar contra la contaminación y el agotamiento de los recursos» y proteger «la salud y la riqueza de las personas en los países desarrollados». Naess desarrolla un sistema filosófico normativo que denominará *ecosofía*, basado en una serie de postulados, leyes e hipótesis, que tratan de constituir una ontología basada en la acción, en la sabiduría y en una cosmovisión holística del planeta Tierra.²² Los principios son: substituir la imagen del humano en el entorno por una red generalizada de conexiones biosféricas; defender los principios de igualitarismo biosférico, diversidad y simbiosis; adquirir una postura anticlasista; combatir la contaminación y el agotamiento de los recursos naturales, y favorecer la complejidad, la autonomía local y la

²¹ Existe una traducción en lengua castellana publicada en la revista *Ambiente y Desarrollo*, del Centro de Investigación y Planificación del Medio Ambiente (CIPMA), de Santiago de Chile (2007). Disponible en: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/822734/mod_resource/content/1/Naess%20-%20Ecologia%20superficial%20y%20ecologia%20profunda.pdf (acceso: 3 abril 2020).

²² «Ecosofía es un compuesto del prefijo “eco-” que se encuentra en la economía y en la ecología, y el sufijo “-sofía” que se encuentra en la filosofía [...] “-sofía” denota conocimiento o sabiduría, y “filo-” denota una especie de amor amistoso. La “sofía” no necesita tener pretensiones científicas específicas en oposición a las palabras compuestas por el “logos” (biología, antropología, geología, etc.), pero toda la visión “sófica” debería ser directamente *relevante para la acción*. A través de sus acciones, una persona u organización ejemplifica la *sofía*, la sagacidad y la sabiduría, o la falta de ella. La “sofía” sugiere conocimiento y comprensión en lugar de resultados impersonales o abstractos» (Naess, 1989, 37).

descentralización (Naess, 1973, 95-98). Sin embargo, el axioma que sintetiza todas las normas es la «autorrealización», la cual, al decir de Naess, apuesta por enfatizar los «rasgos de naturaleza humana» que expresan «la madurez más completa y profunda de la personalidad humana». En otras palabras, el objetivo de la autorrealización consiste en «desarrollar nuestro Ser», actuando de un modo más benevolente, «desde uno mismo *como un todo*», lo que presupone «la unidad de ciertas hipótesis sociales, psicológicas y ontológicas» (Naess, 1989, 86). El ecólogo profundo trata de revertir un «antropocentrismo con efectos nocivos» (Naess, 1973, 96) extendiendo un sentido del yo hacia las formas de vida humanas y no humanas «a través de la identificación» y, de este modo, «conecta el desarrollo del individuo con el de todo el planeta» (Naess, 1989, 163).

A pesar de sus benévolas intenciones, el modo en que la ecología profunda conceptualiza a los sujetos que toman partido en su sistema ético basado en el respeto y la reverencia resulta problemático. Ciertamente, desde el momento en que la autorrealización se basa en la expansión de un ser predeterminado hacia todas direcciones, su enfoque transcendental termina preso de un reduccionismo que acaba por constreñir notablemente el alcance de sus acciones. Gary Genosko ha descrito esta problemática en los siguientes términos: «La apelación a la mutualidad de la autorrealización en el sistema de contactos en expansión cósmica de Naess está limitada por su psicología, es decir, el sujeto en juego, y por limitar la autorrealización para y por los seres vivos» (Genosko, 2009a, 87). Al hacer coincidir la subjetividad con la identidad individual, la filosofía humanista de Naess termina por confinar al ser humano a vivir perpetuamente ajeno a su exterioridad, a dislocarlo de las relaciones transubjetivas, de las instancias económicas, de las agencias no humanas y del propio entorno. Por otro lado, al creer que la reconciliación del hombre con la naturaleza solo pasa por un retorno al estado de la naturaleza del cual el hombre ha sido sustraído por su tecnología moderna —a la que conciben como un objeto que debe ser conformado por la cultura—, su perspectiva, tal y como ha observado Dolphijn,²³ acaba cooptada por el antropocentrismo y el esencialismo. La visión acerca de la antinaturalidad del hombre revela una batería de distinciones antagónicas entre naturaleza y cultura, mente y cuerpo, biosfera y tecnosfera, que han dominado el pensamiento occidental y que explican en gran medida las crisis ecosistémicas actuales. Además, tal y como ha señalado la filósofa Rosi Braidotti (2009, 165-166 y 2015a, 102-103), su visión totalizadora de la naturaleza como sujeto poseedor de derechos promueve una *humanización de la naturaleza*, en la medida en que conceder unos derechos morales de los humanos a los no humanos no hace más que extender la categoría humana para cubrir otra, lo que confirma la distinción entre naturaleza y cultura.

En paralelo a la cristalización del movimiento de la ecología profunda y a la consolidación de los programas de gubernamentalidad medioambiental, Félix Guattari desarrolló un modelo de ecología transdisciplinar que denominó *ecosofía*, el cual ofrece una mirada más compleja a los puntos ciegos del modelo científico y moralista.²⁴ La ecosofía parte de una premisa básica: la crisis

²³ Rick DOLPHIJN (2018), «Ecosophy», p. 130.

²⁴ La noción de *ecosofía* fue desarrollada por Félix Guattari en tres textos que aparecieron por primera vez publicados en lengua francesa en 1989, 1989 y 1992, respectivamente. Nos referimos a *Cartographies schizoanalytiques*, *Les trois écologies* y

medioambiental «remite a una crisis más general de lo social, de lo político y de lo existencial» (Guattari, 2015, 50), que no puede ser eficazmente abordada con la implementación de medidas orientadas a salvaguardar los recursos naturales o invocando unos valores humanistas extraviados por el progreso científico-técnico. La perspectiva ecosófica plantea que no se puede asegurar la habitabilidad en el planeta sin proceder antes a una reinvención de los medios y las finalidades económicas y productivas, de las prácticas sociales, culturales e individuales. Frente a un modelo económico que no se preocupa por sus incidencias sobre los ecosistemas humanos y no humanos, salvo por el capital que les puede extraer, la ecosofía reivindica «un nuevo tipo de desarrollo cualitativo que rehabilite la singularidad y la complejidad del deseo humano [...] una elección ético-política de la diversidad, del disenso creador, de la responsabilidad respecto de la diferencia y de la alteridad» (Guattari, 2015, 31). Lejos de procurar el desarrollo sostenible del sistema económico y social que nos ha conducido al colapso ecosistémico, la ecosofía aboga, en un plano más elemental, por una transformación de los modos de ser en el mundo, una mutación «liberada de la hegemonía de la valorización capitalística centrada únicamente en el beneficio» (Guattari, 2015, 35). Esta nueva perspectiva aspira a concebir «otra forma de hacer política» (Guattari, 2015, 419) y, al mismo tiempo, a «vivir, sentir y pensar de un modo diferente al de hoy, habida cuenta de las inmensas transformaciones, en especial de orden tecnológico, que conoce nuestra época» (Guattari, 2015, 45).

La degradación medioambiental no solo incumbe a los *entornos naturales* o territorios físicos, sino que atañe a la valorización de ese entorno y de la sociedad y, por tanto, concierne a los modos de ser, pensar, sentir y relacionarse en y con el mundo. Desde esta óptica relacional, lo medioambiental siempre está íntimamente vinculado con una concepción particular del ser, de ahí la importancia que cobra en Guattari el análisis de las condiciones de formación de la subjetividad en nuestro mundo contemporáneo, lo que le permite problematizar el presente e involucrarse en la imaginación y materialización de un futuro habitable. En lugar de escindir a la subjetividad de su exterioridad, Guattari postulará, siguiendo a Gregory Bateson (1985), la existencia de una multiplicidad de entornos, de ecologías y de hábitats que nos determinan y que determinamos, configuramos y reconfiguramos constantemente mediante una red de relaciones a través de las cuales actuamos. El relacionismo es la característica que acerca el pensamiento de Naess y Guattari, y su utilidad radica en el hecho que, como afirma el primero, «facilita socavar la creencia de que los organismos o las personas se pueden aislar de sus entornos. Hablar de la interacción entre organismos y los medios da lugar a asociaciones incorrectas, ya que un organismo es interacción» (Naess, 1989, 56). Sin embargo, al entender la existencia —esto es, unas relaciones, unas valorizaciones y unas actitudes— como un dato de hecho, como algo que se da por sentado, la hipótesis idealista, identitaria y transcendentalista del sujeto de la ecología científica y profunda,

Chaosmose, los tres publicados por Galilée (París). Las traducciones en lengua castellana de estos tres títulos vieron la luz en el año 1990, cuando Pre-Textos (Valencia) publicó *Las tres ecologías*, y en 1996 y 2000, cuando Manantial (Buenos Aires) publicó *Cartografías esquizoanalíticas* y *Caosmosis*, respectivamente. En lengua inglesa su recepción ha sido más tardía: *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm* fue publicado en 1995 por Indiana University Press (Bloomington / Indianapolis), *The three ecologies* en el año 2000 por Athlone Press (Londres / New Brunswick) y *Schizoanalytic cartographies* no fue publicado hasta el año 2013 por Bloomsbury (Londres / Nueva York).

evacúa de antemano toda posibilidad de transformación del orden establecido.²⁵ La ecosofía guattariana sirve de revulsivo a semejante derrotismo al definirse como un aparato analítico-militante que permite la imaginación y el engendramiento de modalidades existenciales, o como lo ha descrito Genosko, un «operador hipercomplejo, un catalizador del cambio, un cuidador de interés» basado en el desarrollo de un nuevo tipo de subjetividad (Genosko, 2009a, 71).

Si para Naess «toda la visión “sófica” debería ser directamente relevante para la acción», una acción guiada por un programa que ata la existencia a unos valores trascendentes (Naess, 1989, 37), la ecosofía guattariana se ocupa de *reorganizar los valores* mediante una pragmática de las modalidades éticas e inmanentes de la existencia de desarrollos impredecibles.²⁶ Esta transversalidad de relaciones —que tiene por objeto tanto pensar la complejidad como complejizar el pensamiento— se convierte en una poderosa herramienta para pensar los eslabones perdidos entre las crisis ambientales, políticas, económicas, institucionales y subjetivas que habitan nuestro horizonte existencial. El ambientalismo administrativo tiene como objetivo salvaguardar los recursos naturales y atenuar la huella ambiental de nuestros modos de producción y consumo, y en la mayoría de los casos, en lugar de reducir los impactos antropogénicos en curso, los desplaza. En este sentido, se podría afirmar que su propósito es hacer más duraderos y sostenibles los mismos estilos de vida adoptados por Occidente desde la revolución industrial, sin cuestionar su necesidad y su propósito. Su intervencionismo se erige sobre una visión identitaria que disloca al hombre de la naturaleza, lo que impide ver el hecho que las relaciones sociales están enredadas y constituidas con y por la naturaleza y la tecnología, y viceversa. En consecuencia, este enfoque no logra conectar el desastre medioambiental con la experiencia humana y por ello puede ser visto como parte del problema.²⁷ En un mundo globalmente interconectado y tecnológicamente mediatizado, definido por la precariedad de las formas de vida bajo los regímenes necropolíticos (Mbembe, 2003), de la biopiratería (Shiva, 2001) y de la desposesión (Sassen, 2014), los humanos estamos expuestos al mismo nivel que los animales, los ríos, el petróleo, el gas o los minerales, a prácticas extractivistas, explotadoras y mercantilizadoras a través de las cuales el capitalismo avanzado produce y acumula valor. Ante esta situación, las humanidades se ven interpeladas para concebir nuevas herramientas conceptuales y metodológicas, desarrollando un pensamiento crítico y afirmativo que sea capaz de imaginar la reinención de la vida, de los sistemas de valor y de las formas de coexistencia. Tal y como sugiere Braidotti (2018b, 6), se trata de, transformando la ansiedad y la paranoia en energía

²⁵ Para Guattari, «el crecimiento económico no es sinónimo de progreso». Su constructivismo ofrece una alternativa al trascendentalismo inmovilista, al entender que el progreso social no debe ser dado por sentado, sino que depende de la activación cotidiana de una praxis colectiva e individual que haga emerger sistemas de valor que sean capaces de sortear el empobrecimiento psicológico y social de los modos de valorización dominantes. En palabras de Guattari, «los derechos no están garantizados por una autoridad divina», sino que dependen de un «voluntarismo colectivo» y de «la vitalidad de las instituciones y las formaciones de poder que sostienen su existencia» (Guattari, 2015, 381).

²⁶ La importancia del paradigma ético-estético radica en el hecho que, como advierte Guattari, contribuye a «repensar la problemática del valor, comprendiendo el valor económico, y para articular el valor capitalístico, el valor de intercambio en el sentido marxista, con los otros sistemas de valorización segregados por los sistemas autopoieticos: sistemas sociales, grupos, individuos, sensibilidades individuales, artísticas, religiosas: para articularlas entre sí, sin que el valor económico los domine y los aplaste a todos» (Guattari, 2015, 60).

²⁷ Agradezco a la antropóloga Ana Tsing la aportación de esta idea en el contexto de la mesa redonda «Multiple Ontologies and Nonscalable Worlds», organizada en el I Congreso Internacional «Art in the Anthropocene», que se celebró el 9 de junio de 2019 en el Trinity College de Dublín.

política, interrumpir la circulación de narrativas catastrofistas sobre el fin del mundo para poner en marcha realizaciones prácticas que aseguren la sostenibilidad de la vida en el planeta.

La ecosofía guattariana —también referida como paradigma ético-estético— constituye un modelo no dualista de ecología política que sitúa a la producción de subjetividad como práctica central que permite nuevas formas de experimentación, relación, organización y acción social. Lejos de anhelar una naturaleza o unos valores extinguidos, la perspectiva guattariana permite activar una «pragmática de la existencia» (Guattari, 1996, 152); en otras palabras, posibilita la creación de prácticas de «innovación de nuevas formas de vida» (Guattari, 2015,138) en un proceso relacional que conjuga los registros de la ecología mental, la ecología social y la ecología medioambiental. La interconexión de estos tres elementos ocupa un lugar central en una comprensión de las relaciones como constitutivas de los individuos y que rechaza la idea de una preexistencia del ser previa a esa complejidad de relaciones. Las tres ecologías no pueden considerarse separadas la una de la otra, sino que son inmanentes a la psicosfera, a la biosfera, a la sociosfera y a la tecnosfera. El sentido *medioambiental* de la ecosofía alude a una relacionalidad con un medio ambiente que atraviesa la subjetividad y viceversa, lo que, según el teórico cultural Gerald Raunig, «significa una perspectiva que se centra en complejos ensamblajes de ambientes: ambientes entendidos menos como externos a, alrededor del mundo, y más atravesando los mundos» (Raunig, 2019, 2). El sentido *mental* hace referencia a la necesidad de transformar los modos de subjetivación en la dirección de la singularidad, lo que equivale a emanciparse de aquellas relaciones exteriores o interiores que la recodifican según los valores, las significaciones y los hábitos de pensamiento dominantes. El sentido *social* apuesta por desarrollar nuevos sistemas de parentesco entre los humanos y más allá de ellos, construyendo nuevos agenciamientos transespecie con los otros sexualizados, racializados, naturalizados y tecnificados, regidos por lo que Raunig ha descrito como una «ecología del cuidado» (Raunig, 2019, 3).

Es en este sentido que la fórmula de la ecosofía podría ser definida de manera amplia como la producción y el cuidado de los modos de vida donde lo humano tan solo es un componente de una multitud de componentes no humanos, los cuales están dispuestos de una manera no jerárquica. La idea del individuo cerrado, esencial y substancial es reemplazada por una noción de la *subjetividad prepersonal*, no totalizable, no unificable y no preexistente —una subjetividad parcial o «dividual» (Deleuze, 1984; Raunig, 2016)—, un sujeto encarnado, situado y multiestratificado que es inmanente a los entornos sociobiotécnicos que lo construyen y que construye. Según Guattari, es a través de las relaciones de poder moleculares que son inmanentes a nuestros cuerpos desde donde se podrían abrir procesos de subjetivación que podrían escapar a los cercados que la sujetan, lo que nos permitiría acceder a otros modos existenciales. Sin embargo, la apertura de estas líneas de fuga (Guattari, 2013) hacia otras formas de ser y de relación tan solo será posible gracias a una experimentación constante, una puesta en marcha de múltiples exploraciones que apunten a comprender cómo se puede implementar un nuevo análisis en aplicaciones prácticas y experimentales en la vida cotidiana. Pensar y sentir ecosóficamente consiste en ser capaz de trazar relaciones entre la subjetividad individual, las relaciones sociales y el medio ambiente, considerando

los problemas que afectan a los tres sistemas desde un enfoque transversal. Esto equivale a generalizar la ecología, redimensionando al *oikos* (del griego, ‘casa’ o ‘hábitat’), el cual se torna planetario y pasa a entenderse desde la *sofía* (del griego, ‘sabiduría’), lo que engendra una nueva sensibilidad, inteligencia y relacionalidad. Desde este prisma, la conciencia medioambiental no solo concierne a los entornos o territorios físicos, sino también a la transformación de los territorios existenciales, tanto individuales como colectivos, humanos y no humanos, orgánicos e inorgánicos, de modo que incorpore a la tecnología, la cual, al mediatizar la existencia en todos sus niveles, se ha convertido ella misma en un entorno.²⁸

La ecosofía se nutre de las experiencias en el ámbito de la psicoterapia institucional puestas en marcha en la clínica La Borde, en la que Guattari trabajó cuarenta años. La Borde fue un laboratorio donde se exploraron las intersecciones cualitativas entre la ecología mental y la ecología social en el tratamiento de los enfermos psicóticos, de los cuales no se pretendía remodelar la subjetividad —imponerle un molde exterior—, sino procesualizarla, singularizarla y heterogenizarla, conectándola con todo tipo de materias de expresión y procurando su autosostenibilidad. Guattari inició numerosos grupos de experimentación, publicaciones y colaboraciones con instituciones, con los que trató de desarrollar las potencialidades de programas participativos, flexibles y horizontales mediante una ecología transdisciplinar. Junto con Deleuze, Guattari se involucró en la concepción y el desarrollo de una filosofía de la creación y de la experimentación, lo que implicó una ruptura con las formas heredadas de hacer filosofía. Su colaboración tuvo como resultado una novedosa formulación de la naturaleza del inconsciente, del deseo, de la producción de la subjetividad y del capitalismo globalizado como un modelo de producción y semiotización. Estas y otras ideas encontraron un desarrollo ulterior en textos, proyectos y experiencias de un Guattari activista y filósofo. A partir de los años ochenta, la centralidad de la semiótica cederá a favor de la teoría del caos y la complejidad. Esto le llevará a la necesidad de conceptualizar el estado del ser y de las cosas en un contexto científico-técnico y social determinado. Su teorización acerca de la *metamodelización ecosófica* y la *heterogénesis maquínica* puede considerarse como el principal desarrollo de su última obra. Visto en conjunto, el aparato teórico-pragmático guattariano constituye un original análisis crítico y clínico de la cultura que sirve como antídoto a la teoría ecológica que reivindica un humanismo trascendental, así como a aquella corriente que pretende modificar los sistemas ecológicos sin modificar los sociales. Además, Guattari nos ha dejado con una teoría semiótica original que consigue describir el modo en que el capitalismo maquínico procesualiza, codifica y sujeta la subjetividad mediante lo que denomina unos «signos-partículas» (Guattari, 2017, 430), que automatizan nuestras prácticas cotidianas e integran nuestros territorios subjetivos a redes y componentes técnicos. A pesar de no poseer ningún significado, estos signos ponen en funcionamiento poderes locales al servicio de un orden establecido, y por ello su percepción se torna una cuestión política.

²⁸ Guattari describe en estos términos el continuo de relaciones entre la ecología medioambiental, la social y la mental en toda forma de vida: «[...] no hay oposición entre las ecologías: política, medioambiental y mental. Toda aprehensión de un problema medioambiental postula el desarrollo de universos de valor y por tanto de un compromiso ético-político. Apela también a la encarnación de un sistema de modelización, para sostener dicho universo de valor, es decir, prácticas sociales, de campo, prácticas analíticas cuando se trata de producción de subjetividad» (Guattari, 2015, 61).

A pesar de las políticas medioambientales iniciadas por los gobiernos para mitigar el cambio climático, la evidencia acumulada a lo largo de veinte años que ha servido para elaborar los informes del IPCC pone en cuestión que el objetivo de mantener el aumento de la temperatura global en 1,5 °C sea efectivamente alcanzable. En efecto, el 1 de agosto de 2018 fueron consumidos todos los recursos renovables de la Tierra previstos para todo el año 2018.²⁹ Este hecho, ligado a la persistencia de las crecientes desigualdades, la devastación medioambiental, la exacerbación de los espectros del racismo, la xenofobia, la opresión de las mujeres, la intensificación de los conflictos instigados por los intereses económicos, los fundamentalismos religiosos y las guerras preventivas, debería hacernos entender que, más allá de las medidas para adaptarnos a un cambio en curso, hace falta una verdadera transformación de los modos de existencia en el plano cotidiano, social, profesional, institucional, en definitiva, una reformulación de las formas de concebir las relaciones entre humanos y no humanos y de los universos de valor. Semejante «mutación de las mentalidades» (Guattari, 2015, 50) constituye la preocupación ética de la ecosofía guattariana, la cual no aspira a la autorrealización mediante la expansión de un yo personalógico, sino que apunta a activar todo tipo de procesos de singularización existencial, esto es, modos de configurar, instituir y producir la subjetividad que resisten a las operaciones de todos aquellos marcos que intentan subsumirla, ya sea mediante la circunscripción de la identidad, los valores capitalistas o las estructuras de significación. Desde el momento en que puede considerarse como un método para reapropiarse de los medios de producción de subjetividad —una práctica de *automodelización*, en términos de Guattari—, la ecosofía tiene un carácter activista y, sin embargo, no se centra en ningún programa o ideología totalizadora. Está diseñado como un aparato analítico-pragmático que ayuda a comprender que la subjetividad está expuesta a un enmarañamiento de relaciones que la empobrecen o la enriquecen, y fomenta la experimentación, la acción y la transformación sin prever de antemano ningún resultado, de ahí que tolere la contingencia y la incertidumbre.

Para poder transformar los modos de ser en lo medioambiental, lo social y lo mental es necesario recobrar la capacidad de imaginar que otro presente y otro futuro son efectivamente posibles. Esto implica aceptar, tal y como Guattari insistía una y otra vez, que «las cosas están como están, pero podrían ser de otra manera».³⁰ Restaurar la capacidad de imaginar horizontes existenciales más sostenibles implica, en primer lugar, asumir un *ethos disensual* que rechace el orden de cosas tal y como está constituido y, en segundo lugar, infundir creatividad en todos los ámbitos de la vida. De ahí que la ecosofía tenga un carácter doblemente crítico —en la medida en que cuestiona el *statu quo* tal y como se manifiesta en las representaciones subjetivas y capitalistas distribuidas por los medios de comunicación masivos— y afirmativo —en el sentido que la producción de nuevos estilos de

²⁹ Véase Cristina CASTANER (2018), «Es 1 de agosto y ya hemos agotado los recursos naturales de todo el año», *Edcreativo*, disponible en línea en: <https://branded.eldiario.es/earth-overshoot-day/> (acceso: 23 enero 2020). Para conocer el progreso de las fechas en las que se agotaron los recursos planetarios desde 1970, véase https://es.wikipedia.org/wiki/Earth_Overshoot_Day (acceso: 4 de abril 2020).

³⁰ «Introducing the idea that things are as they are, but could be otherwise [...]» Hemos optado por la traducción del inglés, publicada en Éric ALLIEZ y Andrew GOFFEY (2011), *The Guattari effect*, p. 44. En la traducción de la entrevista incluida en *¿Qué es la ecosofía?* se traduce de la siguiente manera: «Implantar esta idea de que es así, pero podría ser de otro modo». Véase «Félix Guattari y el arte contemporáneo», p. 121.

vida constituye una ocupación eminentemente pragmática—. En el paradigma ético-estético, la *crítica como afirmación* spinozista se involucra activamente en anticipar una multiplicidad de prácticas de vecindad, educativas, culturales, sociales, artísticas, etc., según valores heterogéneos. La respuesta a la crisis ecosistémica no es competencia de ninguna disciplina, grupúsculo o máquina burocrática, sino que, al aludir a una crisis de imaginación de otros modos de vida, incumbe a todas las praxis humanas, en todos los ámbitos y niveles.³¹ Ante un orden que nos condena a girar alrededor de nosotros mismos, la ecosofía postula un creacionismo generalizado que proyecta universos de posibles y hace proliferar nuevas maneras de ser, pensar, sentir y actuar.³² De ahí que la dimensión estética del paradigma guattariano no se refiera al *campo específico del arte*, sino a una creatividad generalizada, que se expande en todos los ámbitos de la vida. Redefinir la cuestión de la producción de subjetividad desde su creacionismo intrínseco implica entender que cada modalidad existencial constituye una elección ético-política en sí misma y que, por tanto, nada está escrito y fechado, y todo está en permanente proceso de producción.

El paradigma ético-estético de Félix Guattari está siendo acomodado a las coordenadas político-económicas, tecnocientíficas y psicosociales de nuestro tiempo por diversos autores que, movilizando formas de pensamiento teórico-experimentales, enfatizan el potencial revolucionario de su teoría de los agenciamientos (Raunig, 2008; Hardt y Negri, 2017), de su pensamiento diagramático (Watson, 2009), de su concepción de la obra de arte como una máquina energético-material (Sauvagnargues, 2016; Zepke, 2005), y ponen en valor su contribución al pensamiento ecológico (Hörl, 2017; Herzogenrath, 2008), al conocimiento antropológico (Glowczewski, 2011 y 2019), a la teoría de la atención en la era digital (Citton, 2017), a la concepción de la computación algorítmica como una forma de conocimiento posthumano (Parisi, 2013), a la refundación de las prácticas sociales (O’Sullivan, 2012; Genosko, 2018), y a la producción de subjetividad en nuestro mundo tecnológicamente mediado (Berardi, 2010b; Lazzarato, 2014b). De especial relevancia para nuestro objeto de investigación es el agenciamiento llevado a cabo por la filosofía de la inmanencia radical de Rosi Braidotti (2009; 2015a; 2019), que ha dado como resultado la creación de una ecofilosofía posthumanista. Esta otorga un mayor impulso a la ecosofía guattariana, en la medida en que profundiza en las posibilidades que brinda la alianza entre las críticas del humanismo y las del antropocentrismo con el objetivo de catalizar experiencias materialmente diferenciadas más allá de los atributos de la intencionalidad o la moralidad, y se compromete en pensar las posibilidades emancipadoras de una pragmática de la existencia ético-estética que se despliega en «ecologías complejas e interactivas» (Braidotti y Bignall, 2019, 5). El punto de partida es la asunción de una transversalidad elemental entre las formas de vida humanas y las no humanas, las orgánicas y las inorgánicas, las vivientes y las no vivientes, las cuales mantienen relaciones constitutivas.

³¹ El alcance de esta generalización de la ecosofía parece constatarse en nuestros días, al dar cuenta de que, tal y como percibe Erich Hörl (2017, 1), parece que no exista ningún área que no pueda ser considerada objeto de una reformulación ecológica. Siguiendo este hilo, Hörl argumenta que nuestra era se caracteriza por la emergencia de una nueva semántica histórica protagonizada por la perspectiva ecológica.

³² En este sentido, Guattari ha sostenido que «la condición previa a dichos cambios [de mentalidad] reside en la toma de conciencia de que es posible y necesario modificar el estado de cosas actual y de que no hay urgencia más grande. Es solo en un clima de libertad y de emulación que podrán ser experimentadas las vías nuevas del hábitat, y no a fuerza de leyes y de circulares tecnocráticas» (Guattari, 2015, 44).

Intensificando un vitalismo basado en una noción monista de la materia que atraviesa a las entidades culturales, naturales y tecnológicas, su proyecto se centra en entender cómo podemos devenir otros de otro modo, partiendo de una reformulación del entendimiento de nosotros mismos, de nuestros sistemas de valor y de nuestras inclinaciones relacionales. Haciendo indivisible la epistemología y la ontología, la ecosofía posthumanista se ocupa de sondear las posibilidades para la actualización de otras formas de ser, sentir, pensar y actuar, más allá del humano pero sin excluirlo, redefiniendo la cuestión de la responsabilidad en un contexto de crisis sistémicas.

Tanto la ecosofía guattariana como la ecofilosofía braidottiana parten de la asunción que vivimos en tiempos posthumanos, conclusión a la que se llega tras atestiguar el modo en que la naturaleza y el ser humano han experimentado profundas mutaciones que determinan las formaciones y subjetividades individuales y colectivas. Las reconfiguraciones materiales y socioeconómicas que están teniendo lugar en todas partes justifican una investigación que tiene por objetivo explorar cuáles han sido sus impactos en los modos de subjetivación, sensibilidad, percepción, organización y acción. La doble inflexión posthumanista y postantropocéntrica implícita en ambos modelos de pensamiento no solo se involucra en una crítica del ideal humano y de la jerarquía de especies, sino que al mismo tiempo se ocupa de una creación de concepciones alternativas del yo, del ser humano, de la sociedad y de las artes que imaginan mundos presentes y futuros. De este modo, Braidotti retoma el mandato guattariano de imaginar modalidades existenciales alternativas a una subjetivación dominante diseñada por el capitalismo avanzado, distribuida por los medios de comunicación y afianzada por los aparatos de estado. Su ecofilosofía se implica en delinear itinerarios éticos que nos puedan llevar a forjar una política afirmativa (Braidotti, 2018a) equipada con las herramientas para componer un nuevo sentido de vínculo comunitario transespecie, un nuevo nexo social. Braidotti propone moldear este nuevo vínculo en base a una redefinición de las nociones de *parentesco*, *interdependencia*, *reciprocidad* y *responsabilidad*, no solo entre los humanos, sino también entre los otros no antropomórficos, las alteridades tecnificadas y las especies incorpóreas de los valores, las cuales, como en la ecosofía guattariana, participan de igual modo en los procesos de autoafirmación.

La hipótesis que organiza la perspectiva ecosófica guattariana es que una intervención progresiva en los procesos de subjetivación de uno mismo —ecología mental—, por muy imperceptible que parezca, puede tener unas consecuencias inmediatas en los devenires colectivos —ecología social—, lo que puede conducir a transformaciones sin precedentes en una escala geopolítica —ecología medioambiental—. Esta práctica de producción, cuidado y sostenibilidad del hábitat es tanto de orden material —en el sentido que promueve la responsabilidad hacia las especies animales y vegetales— como inmaterial —cultiva los valores de solidaridad y reciprocidad—, y no solo se refiere a las «formas vivientes ya ahí», es decir, actualizadas en el presente, sino que se orienta a una producción y un cuidado de las «formas por venir» (Guattari, 2015, 50-51), lo que le confiere su orientación futura. La gobernabilidad medioambiental es incapaz de trazar esta conexión entre lo material y lo inmaterial, que facilitaría un cambio simultáneo en las condiciones medioambientales,

sociales y mentales.³³ La contribución original de Guattari al pensamiento y a la práctica medioambiental radica en haber encontrado un «principio común a las tres ecologías» (Guattari, 1990, 33) que consiste en su observación de que toda expresión de vida —orgánica o inorgánica— se desarrolla a través de líneas éticas, estéticas y políticas. Los territorios existenciales no son mapas que representan ninguna realidad, sino que se refieren a modos de habitar con los que experimentamos nuestra cotidianidad; es el registro desde donde definimos y redefinimos, formamos y deformamos, construimos y destruimos, configuramos y reconfiguramos constantemente la Tierra. Nuestros hábitos individuales y colectivos dependen de una pragmática de la existencia que puede tornarse tan repetitiva como creativa. En cualquier caso, su característica elemental es la apertura procesual que mantiene abierta la posibilidad para singularizar las formaciones subjetivas. La puesta en marcha de «subversiones suaves» de la subjetividad (Guattari, 2009a), de prácticas innovadoras del ser, a lo largo de las tres ecologías, permiten que cada territorio existencial sea «habitable por un proyecto humano» (Guattari, 1990, 33).

La creatividad de orden subjetivo que reivindica la ecosofía permite entender la cultura como un conjunto de prácticas estéticas situadas y encarnadas en universos de valor. Este enfoque, sin embargo, no comporta el descrédito de la especificidad creación artística, sino todo lo contrario. En el paradigma ético-estético, el arte, al constituir el grado cero de la creatividad y la afirmación, pasa a tener un papel primordial en la producción ecosófica de nuevos entornos, nuevas subjetividades singularizadas y nuevos agenciamientos transespecie. Para Guattari —a quien sus experimentaciones transdisciplinares le llevaron a dedicar innumerables textos al análisis teórico y crítico de obras de arte—, la poesía, la música, la pintura, la escultura y el cine pueden llegar a convertirse en «soportes existenciales de focos de afirmación subjetiva» (Guattari, 2015, 97). En otras palabras, la obra de arte constituye un foco de creatividad existencial que compromete a todo aquel que participa de ella —tanto al propio creador como al usuario— y proyecta líneas de fuga a partir de las cuales se puede explorar el potencial transformador de las articulaciones ecosóficas. Esto permite entender al arte como una tecnología de producción de subjetividad en sí misma, un catalizador de formaciones existenciales que se enmarañan simultáneamente en la sociosfera, la biosfera y la tecnosfera, y que experimentan mutaciones éticas, estéticas y políticas. Es precisamente esta «cualidad [creativa, de apertura práxica] de la subjetividad» lo que, en palabras de Genosko, «une el arte y la ecología» en la ecosofía guattariana (Genosko, 2009a, 76). Los vectores de singularización que preserva la obra de arte son el resultado del método crítico-afirmativo que pone en marcha el artista ecósofo y constituyen los materiales a partir de los cuales se puede modelar una subjetividad que resista a las axiomáticas de la significación. Guattari nunca deja de insistir que esto no convierte a los artistas en líderes de ninguna revolución. La preeminencia de la práctica artística en su sistema de pensamiento tiene por objetivo destacar la importancia del carácter estético de la

³³ Para Guattari, los partidos ecologistas participan de un pensamiento identitario que les lleva a restringir su enfoque a la ecología de la naturaleza: «Si se interpela a los ecologistas por lo que han previsto hacer para ayudar a los mendigos de su barrio, contestan por lo general que esto no es de su incumbencia. Si se les pregunta cómo piensan salir de sus prácticas grupusculares y de cierto dogmatismo, muchos de ellos reconocen la legitimidad de la pregunta pero les resulta harto engorroso aportar soluciones» (Guattari, 1996, 156).

práctica ecosófica y, en particular, el modo en que «la política opera estéticamente», tal y como ha puntualizado el investigador Stephen Zepke (2007).

Nuestra investigación se propone cartografiar el espacio liminar entre la ecosofía y la práctica del arte. En particular, nos interesa analizar el modo en que las herramientas y metodologías crítico-afirmativas que ofrece el paradigma ético-estético han sido y están siendo agenciadas, incorporadas o acondicionadas por los artistas, y puestas al servicio de prácticas de singularización existencial. Este ejercicio no implica subordinar el arte a los imperativos ecológicos —combatir la contaminación y el agotamiento de recursos naturales— o a un concepto trascendente en función del cual se puedan juzgar adecuadamente —el equilibrio ecosistémico—. Como ha subrayado Gary Genosko (2009a, 74), para Guattari la ecología no es el enésimo accesorio del arte, ni el arte es el arma secreta de la ecología. Tampoco implica someter a la ecosofía a los protocolos de la historia, la teoría o la enseñanza del arte. De hecho, si, como sostiene Guattari, el arte es la fuerza que resiste de un modo más efectivo a los hábitos de pensamiento dominantes, también resiste a él mismo, en el sentido que es capaz de dismantelar el arte como un aparato institucionalizado, mercantilizado, y como un ámbito disciplinar especializado, transformando, en definitiva, su ecología social. La voluntad de conjugar la práctica ecosófica y la práctica artística obedece al intento de comprender en qué sentido el arte puede contribuir a intensificar las transformaciones de orden subjetivo —esto es, «de conocimiento, de cultura, de sensibilidad y de sociabilidad» (Guattari, 1990, 30)— en las coordenadas históricas actuales. Nuestro estudio situará en relación de complementariedad, por un lado, la generalización de la ecología que defiende la ecosofía como pragmática de la existencia y, por otro, la especificidad del arte como modelo que a su vez funciona en un registro ecológico. Esta alianza entre un sistema analítico-productivo que promueve una subversión política, social y cultural basada en la creación, y un agenciamiento afectivo que permite interrumpir los sistemas de representación y construir nuevos territorios subjetivos, es la que denominamos de manera amplia *estética ecosófica*.

¿Cómo pueden percibirse las crisis actuales como efecto colateral de una crisis de los modos de existencia? ¿A qué nos referimos exactamente cuando afirmamos que el capitalismo ha penetrado en todos los aspectos de la vida humana y no humana en una era marcada por los altos niveles de mediación tecnológica? ¿Cómo podemos aprehender la creatividad inherente en las formas de ser en el mundo y en qué medida esta comprensión posibilita un enriquecimiento de nuestra relación con una alteridad más que humana y, al mismo tiempo, como un desafío a las sujeciones del capitalismo contemporáneo? ¿De qué modo se implica el arte en el proyecto de transformación de los modos de ser, sentir, pensar y actuar, atendiendo al renovado sentido de interconexión transespecie que brinda el fenómeno transversalista del cambio climático? ¿Cómo se puede conjugar la imaginación artística con las máquinas sociales y la acción política para dar respuesta crítica y creativa a la devastación medioambiental, las desigualdades sociales, la represión y el autoritarismo rampante, y la homogenización de los hábitos de pensamiento en la era del Antropoceno? En definitiva, ¿cómo podemos pensar la intersección entre una concepción ecológica del arte y un entendimiento de la existencia como una creación ecológica, como dos estrategias implicadas

activamente en la construcción de un futuro sostenible? Esta sucesión de preguntas orientará el desarrollo de nuestra investigación, la cual, al poner en contacto la ecosofía guattariana con la práctica artística de Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann y Critical Art Ensemble, evalúa las posibilidades de definir el arte como una tecnología de orden estético para la producción de subjetividades disidentes, de la cual no solo participa el arte en sí mismo, sino una creatividad expandida que abarca la autoproducción existencial a la manera de una obra de arte. Los proyectos analizados serán considerados simultáneamente objetos y sujetos de articulaciones ecosóficas que operan como catalizadores existenciales y materializan territorios más allá de las axiomáticas de capitalización y significación.

El pensamiento ecosófico guattariano ofrece una renovada concepción no del arte político, sino de la posibilidad de lo político en todo arte, una cualidad que atraviesa toda coordenada histórica, espacial, mediática, estilística o lingüística. El elemento que transversaliza el arte y la ecosofía es la reinención ético-política de la vida, la imaginación de nuevos sistemas de valor y la creación de nuevas formas de coexistencia. La cartografía ecosófica permite redescubrir la fuerza creadora que reside en todos los seres, a partir de la cual podemos concebir y eventualmente habitar nuevos territorios singularizados, heterogéneos y relacionales. El arte facilita la prospección relacional y creativa de la subjetividad porque su creacionismo ontogenético impide su sobrecodificación por un modelo exterior que desahucie la complejidad y la contingencia. Es en este sentido que la obra de arte puede ser definida como una máquina ecosófica que heterogeniza la existencia porque intensifica la interacción entre los diversos componentes de los territorios que involucra en sus operaciones. Conviene insistir en el hecho que el carácter activista de la práctica artística no es apriorístico —es decir, no está dado de antemano—, sino que, como en el caso de las conformaciones de subjetividad, depende de una pragmática que la articule a través de múltiples ecologías. La pertinencia de la selección de casos de estudio artísticos se justifica por el impacto existencial que promueven sus complejidades éticas, estéticas y políticas. La singularidad de sus disposiciones afectivas —las experimentaciones, desviaciones y mutaciones que desencadenan— insufla movimiento a la subjetividad que les es adyacente, les devuelve una vitalidad que ha sido secuestrada por los aparatos de semiotización que la sujetan a unas normas transcendentales ajenas a su interioridad. Nuestro interés es examinar las estrategias puestas en marcha por los creadores que permiten describir sus proyectos como paradigmas afirmativos de un activismo que no solo contribuye a transformar la ecología de lo social y lo medioambiental, sino también la ecología de la psique, que acaba por transformar los territorios existenciales de los que son tributarios los propios creadores.

2. A propósito del título

El título de nuestra investigación, *Estética ecosófica y producción de subjetividad posthumana en la era del semicapitalismo, 1989-2019*, delimita las coordenadas conceptuales, metodológicas y cronológicas de nuestro campo de estudio. A continuación nos gustaría precisar el sentido particular de cada uno de

los grandes núcleos temáticos tal y como quedan reflejados en el título, definir su relación operativa y observar en qué medida responden al problema general que formulamos. El primero de ellos, estética ecosófica, se puede segmentar en dos conceptos: *estética* y *ecosofía*, los cuales, entendidos en conjunto, podrían ser descritos como el pensamiento de la ecología o, mejor aún, como la *sensibilidad ecosófica*. La genealogía del término *ecología* se remonta a las investigaciones del naturalista y filósofo alemán Ernst Haeckel, quien presentó su concepción inédita sobre la ecología en su estudio *Generelle morphologie* (1866), donde la describía como una «economía de la naturaleza» que seguía el modelo darwiniano de la selección natural. Haeckel es considerado el inventor del término *ecología* y el fundador de la disciplina asociada a la biología que estudia los seres vivos en su relación entre ellos y con su entorno. En lugar de sistematizar una biología de los ecosistemas a la manera de Haeckel, la concepción de *ecología* de Guattari aboga por la singularización de la existencia en base a su visión triecológica. La asunción de base es que el capitalismo ha disminuido las complejas redes que regían nuestra relación con el mundo, y su efecto necropolítico se expresa en la erosión de las relaciones sociales — resultante de una pobreza de los modos de ser en lo colectivo—, en el desequilibrio del mundo natural —resultante de una degradación de los ambientes— y en la penetración imperceptible del universo de valor capitalista en la sensibilidad —que ha dado como resultado un empobrecimiento de la ecología mental—. Estos desarrollos ocasionan un aplanamiento de las formas de vida y de los valores de alteridad, diferencia, tolerancia, solidaridad, etc. Frente a esta homogenización de los hábitos de pensamiento, las articulaciones ético-estéticas movilizan una pragmática de la existencia relacional, alterificada y singularizada, que en última instancia permite reapropiarse las tecnologías de producción de subjetividad.

La expresión *estética ecosófica* hace referencia a las investigaciones de Félix Guattari acerca de las condiciones de producción de subjetividad, con las cuales se propone reflexionar sobre cómo concebimos nuestros modos de ser en el mundo y cómo podemos transformarlos. La *estética ecosófica*, concepto sinónimo de lo que el filósofo llamaba «metamodelización» (Guattari, 1996, 36) o «cartografía esquizoanalítica» (Guattari, 2000, 65), es ante todo una práctica que llevan a cabo los individuos para construirse un territorio subjetivo con el que poder «rehacerse una corporeidad existencial» (Guattari, 1996, 18). Esta modelización del ser —de un ser que siempre es múltiple, de ahí la insistencia en la noción de *agenciamiento*— se desarrolla según las coordenadas de un paradigma ético-estético que va más allá de los modelos científicos empleados por Freud y Lacan, a través de los que, en su obsesión por los patrones reductores y las leyes generales, sacrificaban los aspectos de singularidad y complejidad de la subjetividad. Frente a la serialización de los modos de vida que promueven los medios de comunicación masivos, resulta imperativo reaprehender la creatividad procesual de la subjetividad. Este constituye el primer paso para reactivar el potencial proliferador de universos heterogéneos, que, al afirmar una diversidad, diferencia y alteridad elemental, interrumpen la lógica de la equivalencia generalizada del capital y transforman los modos de ser en el mundo. La dimensión ética del paradigma guattariano se refiere a las decisiones que tomamos en relación con la cartografía o modelado subjetivo que uno desee crear; expresa una posicionalidad situada, que a su vez indica una ruptura con los modelos subjetivos existentes. La estética se refiere a la propia producción de subjetividad, esto es, a una producción genuinamente

creativa que es capaz de ir más allá de las representaciones molarizadas en el plano social, y mental y medioambiental, y se empeña en crear y recrear una subjetividad desobediente.

Si Guattari se refiere indistintamente a la «metamodelización» como «cartografía esquizoanalítica» es precisamente porque su aspecto de singularidad o autonomía —en el sentido que preserva unas coordenadas internas— la asemeja a los territorios existenciales del esquizofrénico, el cual está entregado a una práctica creativa, bifurcada y diferenciada y, por tanto, se rige por una heterogeneidad que desborda modelos simplistas. En esta práctica de automodelización están convocados a participar todos los cuerpos. La creatividad no es competencia de ninguna disciplina, ni siquiera del psiquismo humano; la creatividad está al alcance de todo y de todos. En un contexto de crisis de imaginación política y ética, Guattari sitúa la práctica de la creación estética en una posición privilegiada, la cual, dada su capacidad permanente de invención de coordenadas, está convocada a involucrarse en las producciones maquínicas de subjetividad de nuestro mundo contemporáneo. La estética no concierne aquí al estudio de lo bello, sino a una sensibilidad que se ocupa de componer complejos procesos donde se interconectarán múltiples ecologías, las cuales, vistas en conjunto, forman parte integral de una «articulación ético-política» (Guattari, 1990, 10) que atiende de manera transversal los problemas derivados de una contaminación de los imaginarios en relación con el entorno, lo social y lo individual. La ecología transdisciplinar desarrollada por Guattari en los años ochenta será definida por el pensador como «cartografía ecosófica» (Guattari, 1996, 155), la cual, vista en retrospectiva, reemplazará la «cartografía esquizoanalítica» de los años sesenta y setenta. Si esta última iba encaminada a construir un territorio existencial de orden subjetivo, la cartografía ecosófica, al incluir el medio ambiente, aspira a promover transformaciones en los ecosistemas de acuerdo con una perspectiva planetaria, análoga al capitalismo mundial integrado por lo que respecta a su alcance.

Retomando el camino bosquejado por Friedrich Nietzsche, tanto Félix Guattari como Gilles Deleuze y Michel Foucault destacan la composición no humana de las formaciones existenciales. La subjetividad no solo opera en el dominio de las «facultades del alma», de las «relaciones interpersonales», de los «complejos intrafamiliares» o de los «estadios psicogenéticos del psicoanálisis», sino que también es producida por «grandes máquinas sociales, mass-mediáticas o lingüísticas», las cuales, según Guattari, no pueden calificarse de humanas (Guattari, 1996, 21). El psiquismo no es ajeno a los poderes seductores de la televisión, de la publicidad, ni de los medios de comunicación, sino todo lo contrario: estos «operan en el corazón de la subjetividad humana, no solo en el seno de su memoria, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos, de sus fantasmas inconscientes» (Guattari, 2008, 58). Considerar estos componentes heterogéneos de la subjetividad facilita la comprensión de su naturaleza no homogéneamente humana. La coproducción de la subjetividad por máquinas no humanas conlleva el tránsito de un paradigma de la comunicación a un paradigma de la enunciación. Esta operación va dirigida a pensar el modo en que una concepción de la existencia —más allá o más acá del sujeto unitario de la razón trascendental y la conciencia racional— es capaz de desbaratar la asimilación de lo subjetivo con lo personalológico y, por tanto, de desvincular la subjetividad del universalismo moral y el

individualismo liberal (Braidotti, 2015, 164). Si el lenguaje humano se puede definir como una discursividad significativa, el tránsito de la comunicación a la enunciación conlleva apreciar la discursividad asignificante propia de los animales, las máquinas técnicas y el arte, que no puede ser reducida a la significación y, por tanto, puede ser considerada como una figura de expresión no humana (Guattari, 1996, 51).

El materialismo vitalista de Deleuze y Guattari define la vida no como algo que un sujeto posee y que contrapone a un objeto, sino como un plano compartido por todos los territorios subjetivos, humanos y no humanos. Un suelo común donde la vida inmanente es sentida y encarnada por todos, desafía a su vez distinciones entre el cuerpo y el espíritu, entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre lo orgánico y lo inorgánico. En el monismo filosófico de Spinoza, Leibniz, Bergson, Deleuze y Guattari, no tiene cabida ninguna narrativa antropocéntrica, ninguna historia contada por ningún sujeto en particular. Con Deleuze, Guattari define a los sujetos como «máquinas deseantes» (Deleuze y Guattari, 1985, 12) que se involucran en todo tipo de conexiones productivas, creativas y mutantes con una multitud de otras máquinas asimismo deseantes. La subjetividad no es una entidad inanimada recortada del entorno, sino una multiplicidad reverberante, un ritornelo en emergencia constante: «Abierto y lleno de potencial, este sujeto es realmente un trabajo en progreso/proceso [work in progress/process] que rebasa los postulados esencialistas y construccionistas» (Genosko, 2009a, 77). Los límites del ser son siempre provisionales, negociables, y sus componentes permanecen en un proceso de ensamblaje constante. La subjetividad es percibida como una corporeidad nómada, un mapeo momentáneo de posiciones situadas, encarnadas e incorporadas «sin un triunfante *cogito* supervisando la contingencia del ser» (Braidotti, 2000, 45); una «interfaz maquínica» (Guattari, 1996, 72) en continuo proceso de agregado, de ahí que sea capaz de sortear las biopolíticas de representación. Desde el momento en que se implican en todo tipo de relaciones con su exterioridad, las articulaciones inmanentes y materiales de las subjetividades deseantes son ante todo éticas, lo que explica una propensión a diferenciarse y alterificarse. La obra de arte pasa a ser definida como un agenciamiento o una máquina que se orienta hacia su afuera, desplegando todo tipo de devenires no humanos: «devenires animales, devenires vegetales, cósmicos» y también «devenires maquínicos, correlativos de la aceleración de las revoluciones tecnológicas e informáticas» que atestiguamos hoy (Guattari, 1990, 20).

Como ha afirmado el teórico del arte Simon O'Sullivan, pensar el sujeto importa porque es «el lugar y el *locus* de una suerte de batalla contra los poderes homogeneizadores del capitalismo, y especialmente su reducción y estandarización de la heterogeneidad» (O'Sullivan, 2012, 2). Deleuze y Guattari (1985) definen el capitalismo como una máquina de producción y de control de la subjetividad, y Guattari, de manera individual (2009a, 2009b), con Éric Alliez (2004) o con Antonio Negri (1999), reelaborará estas coordenadas en su concepción del semiocapitalismo, la cual ha sido retomada por numerosos autores (Lazzarato, 2006a/b, 2014b; Berardi, 2007b, 2009a, 2009b, 2010a; Genosko, 2009a, 2012). La premisa es que más que un dispositivo que activa un conjunto de formas de explotación particulares, el capitalismo se invierte en una codificación de la experiencia y las relaciones, y modela con su axiomática no solo la economía, sino también las condiciones

subsistenciales de toda forma de vida.³⁴ La ecología mental está saturada de signos que producen una suerte de pulsiones psíquicas continuadas que al mismo tiempo personalizan y despersonalizan al sujeto, le confieren libertad y al mismo tiempo neutralizan cualquier desvío que pueda emprender. El semiocapital se refiere a la cristalización del flujo de capital en artefactos semióticos, de ahí que se pueda describir como el modo específico de escritura capitalista de las modalidades existenciales. Las crisis ecosociales no serían más que efectos colaterales de esta inscripción subjetiva de orden molar y molecular. De la misma forma que la teoría del Capitaloceno (Moore, 2016; Haraway, 2016b, 2019) sostiene que ha sido el capitalismo —y no un *anthropos* abstracto y totalizante—, el causante de una perturbación geológica de escala planetaria, el semiocapitalismo se refiere particularmente a la ubicuidad de las escrituras subjetivas según codificaciones capitalistas, a los desarrollos de lo que se podría denominar una *colonización molecular*. Nuestra investigación asume que el semiocapital determina las condiciones de producción de subjetividad en nuestro mundo contemporáneo, poniendo en juego no solo en inflexiones represivas —produciendo formaciones normativizadas y socialmente sujetadas—, sino también liberadoras —procesualizando la existencia mediante unas semióticas afectivas que interrumpen las representaciones molarizadas—. Este análisis crítico-afirmativo nos permite comprender que en nuestro mundo proliferan los microfascismos, y sin embargo, es en este mismo mundo donde se pueden divisar y materializar las alternativas.

El marco temporal de nuestro estudio se sitúa laxamente en el lapso de tiempo que va desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. La periodización de la genealogía y de los casos de estudio centrales se solapan, aunque se podrían distinguir dos segmentos: mediados de los años sesenta y finales de los ochenta. Los acontecimientos que registra el año 1989 —la caída del muro de Berlín, el colapso de la Unión Soviética y el final de la Guerra Fría— marcan la emergencia de un nuevo orden global transnacional en el que la división desigual de las sociedades en un primer mundo, un segundo mundo y un tercer mundo, parecía que se diluía ante la emergencia de un único mundo común. Tomando como referencia los treinta años que van del 1989 al 2019, nuestra investigación se propone repensar las composiciones espaciales y temporales de la economía política del presente global. En un sentido general, pretendemos investigar las repercusiones políticas, económicas y culturales que hicieron del año 1989 un punto de inflexión, y desde un punto de vista particular, nos proponemos analizar cuáles han sido los impactos de este punto de inflexión para la práctica y el pensamiento del arte. Nuestra cartografía de la economía política post-1989 es deudora de las investigaciones impulsadas en el marco del proyecto «Former West», un experimento de investigación artística y curatorial impulsado por la plataforma BAK, Basis Voor Aktuele Kunst (Utrecht, Países Bajos) (2008-2016). «Former West» hace referencia directa al *former East*, traducido al castellano como el ‘antiguo bloque del Este’ y, de manera más literal, ‘lo que una vez fue del Este’, una propuesta irónica, crítica y metodológica para imaginar otro presente y otro futuro inmediato, desde la imaginación postcomunista y postcolonial. Como sostiene la curadora Maria Hlavajova, el propósito del proyecto «Former West» —«lo que una vez fue el Oeste» es una

³⁴ El uso que aquí damos al término *investir* alude a la noción de *investissements* de Deleuze y Guattari, término que, refiriéndose a la *Besetzung* freudiana, puede ser considerado como un sinónimo de *movilizar, transformar, cargar y ocupar*.

expresión que nunca se puso en circulación, a pesar de que la caída del muro de Berlín simbolizó el acceso a este mundo común— no era poner en disputa dos bloques ideológicos, sino ver cómo se podía desarticular (Hlavajova utiliza la expresión inglesa *to former*) «el dominio occidental de una resiliente infraestructura de poder y de dominación económica, tecnológica, política y epistemológica, cómplice de formas de totalitarismo y de fascismo contemporáneo, que preside nuestras vidas» (Hlavajova, 2018, 16).

La caída del muro de Berlín inauguró un tiempo que también fue bautizado como postideológico, postutópico y postpolítico (Fukuyama, 1992). Según Maria Hlavajova y Simon Sheikh (2018, 22), el año 1989 consuma la transición deseada por el Oeste para afianzar su hegemonía, a saber, «la integración neoliberal de las economías del este postcomunista en el capitalismo occidental y la sujeción de la soberanía política a la regla de las agencias transnacionales: un objetivo que fue alcanzado con éxito sin liberar al este de su antiguo adjetivo». En nuestros días constatamos que el acceso al mundo común que brindó el final de la Guerra Fría no solo no implicó el final de las divisiones geopolíticas, sino que las intensificó. Evidencia de ello lo constituye el hoy generalizado uso de las expresiones «norte y sur global», y sobre todo la universalidad de la modernidad occidental que esta nueva división comporta. Según Hlavajova y Sheikh, con el advenimiento del nuevo orden global, el arte, en lugar de constituirse como el enésimo *post*, se transforma en *contemporáneo* como una manera de sincronizarse temporalmente con un mundo en constante cambio. En lugar de referirse a una condición temporal concreta, este tiempo contemporáneo se refiere a un presente continuo de multiplicidad cultural y geopolítica con el que el arte puede satisfacer su agencia transnacional sin sacrificar las identidades y las historias nacionales.³⁵ En este sentido, el año 1989 no expresaría tanto una periodización concreta, sino una implosión, dislocación y multiplicación de las coordenadas que solían definir a la temporalidad histórica, que en el campo del arte se han expresado como el fin de las divisiones modernas del arte entre producción, distribución y consumo; entre el arte, lo social, lo curatorial y lo educativo; lo político y lo crítico (Von Osten, en Hlavajova y Sheikh, 2018, 67-79). Si el *former East* niega *de facto* el derecho a compartir el mismo presente que el Oeste, el hecho de que las divisiones hayan persistido indica que las revoluciones no han tenido éxito. El problema concierne a una sincronicidad temporal y a una realización práctica: «la división entre el Oeste y el Este (y, por extensión, el sur global) solo puede ser abolida en una temporalidad compartida y en una práctica emancipadora». Por ello, «Former West» constituye un método para reflexionar sobre el «presente incesante» y «pensar y vivir a través de alternativas», pues cuestiona la hegemonía occidental en el nuevo orden global post-1989 (Hlavajova y Sheikh, 2018, 23).

³⁵ Tal y como sostienen Hlavajova y Sheikh (2018, 21), la condición contemporánea del arte inaugurada en 1989 «fue un lugar marcado por diferentes niveles de integración en la matriz del arte contemporáneo y de la economía política, con la creación y la difuminación de nuevas periferias y centros, enraizado en una economía mezclada de consejos nacionales de arte integrados a la perfección con fundaciones privadas, comerciantes y coleccionistas de todo el mundo. Críticamente, era un espacio que contenía diferentes arenas temporales —la de los incluidos y la de los aún no incluidos; de los descubiertos nuevamente y los que próximamente serían olvidados—, todas sucediendo al mismo tiempo, con obras de arte históricas presentadas como contemporáneas y obras de arte contemporáneas citando estilos y formas históricas. Esta es la composición del mundo del arte tal y como ha sido instalada desde 1989. Sugerimos nombrar esta constelación como antiguo oeste [*former west*].»

Además de ser un dispositivo de visión que nos permite navegar en las condiciones materiales de nuestro tiempo, «Former West» es una herramienta de intervención en el presente, un «método curatorial en lo contemporáneo» que aspira a dismantlar una visión del mundo occidental asentada en relaciones de poder y de dominación económica, tecnológica, política y epistemológica. En un momento en que en el Oeste pueden volver a reconocerse patrones de nacionalismo, racismo, xenofobia, misoginia y negacionismo del cambio climático, resulta imperativo imaginar otro presente y otro futuro. ¿De qué modo puede contribuir la práctica estética a imaginar y habitar un mundo postoccidental? Siguiendo a Hlavajova y Sheikh, nuestra intuición es que el arte tiene un papel privilegiado no para explorar las condiciones de existencia del arte en un tiempo histórico particular, sino desde la perspectiva de «cómo el arte condiciona la propia temporalidad de su momento histórico». Se trata, por tanto, de «captar, con y a través del arte, lo contemporáneo» para materializar una nueva economía política (Hlavajova y Sheikh, 2018, 28). Nuestra investigación asume un concepto de *globalización* definido por la apertura de las fronteras comerciales, la realización de la «sociedad abierta» (Bergson, 1932; Popper, 1974), la emergencia de la «aldea global» (McLuhan y Powers, 1994), el capitalismo corporativo (Barthold, 2018), la complementariedad de los órdenes supranacionales, interdependientes y multilaterales (Sassen, 2010), y el desarrollo de la guerra financiera (Alliez y Lazzarato, 2018). Estas transformaciones que favorecen el desarrollo de la globalización no son nuevas, sino que tienen que ver con cambios producidos en la segunda posguerra mundial, en la división bipolar del mundo en Este y Oeste, en la dialéctica capitalismo y comunismo, en el desarrollo económico, en un fortalecimiento del poder de los estados nación y en una progresiva eliminación de la dependencia económica del Tercer Mundo. También podríamos identificar la globalización en el tiempo histórico iniciado en 1492 con la colonización de América y la subsecuente ruptura de la división tripartita del mundo en Europa, Asia y África, el mercantilismo económico, la trata de esclavos y las guerras territoriales.

El régimen post-1989 registra la generalización de una modalidad existencial que permanece cercada por la valorización del capital —*desingularizada*, como diría Guattari—, la cual constituye uno de los elementos clave de un sistema productivo, económico y subjetivo. Tal y como ha sostenido Maurizio Lazzarato (2014, 8), desde cierto punto de vista podría afirmarse que después de 1989 no ha vuelto a crearse ninguna subjetividad y que, por tanto, nuestra historicidad permanece configurada por los imaginarios que cristalizaron en el orden global que inauguró este año. Como sostiene Guattari (2015, 271), la metástasis de la subjetividad de la equivalencia generalizada en el cuerpo social pone en evidencia la imposibilidad de combatir el capitalismo únicamente desde su exterioridad —como pretenden los filósofos Slavoj Žižek o Alain Badiou, «cuyo hegelianismo residual no es más que el preludio de anhelos nostálgicos sobre certezas neoleninistas» (Braidotti, 2012, 180)—, lo que apremia una pragmática ecosófica, crítica y afirmativa que está capacitada para neutralizar sus efectos en la vida cotidiana, en las relaciones de vecindad, en el trabajo y en las prácticas sociales, institucionales y disciplinarias.

3. Hipótesis y objetivos

El objetivo de nuestra investigación consiste en analizar los procedimientos concretos con los que el arte contribuye a singularizar la subjetividad, interrumpiendo las operaciones de sujeción semiótica y favoreciendo la activación de procesos que tienen como resultado la producción de subjetividad posthumana, entendida como el resultado de la inflexión del «no-Uno» (Braidotti, 2015, 120) o de un proceso de «despersonalización» (Sauvagnargues, 2016, 28). Las hipótesis que pondremos a prueba en el despliegue de nuestro estudio son multifacéticas y están relacionadas entre sí. La primera es que las crisis sistémicas en curso están teniendo un impacto profundo en las praxis humanas en su conjunto y alcanzan tanto las formaciones del ser como la práctica y el pensamiento del arte. Las transformaciones subjetivas y geopolíticas ocurridas desde la segunda mitad del siglo XX han motivado la emergencia de un *ethos ecosófico* que reconsidera la producción — económica, subjetiva, social— en base a un renovado sentido de la finitud y de la responsabilidad con la alteridad. Los avances tecnocientíficos brindan oportunidades para dismantelar un pensamiento esencialista, dualista, trascendental y universalista que determina la consistencia del ser, de las relaciones colectivas y de los sistemas de valor. A su vez, la creación artística puede ser entendida como un mecanismo capaz de enriquecer las modalidades existenciales, haciéndolas más diversas, más plurales —restaura la capacidad de experimentar una pluralidad de sensaciones, realidades, mundos—, y liberándolas del reduccionismo en el que han quedado confinadas por la homogeneización capitalista y la primacía del significante y el lenguaje. Con Guattari, creemos que al transversalizar la subjetividad con su exterioridad y activar todo tipo de relación de producción, la experimentación con el arte posibilita la construcción de disposiciones subjetivas donde lo humano tan solo es un componente de una multiplicidad no jerárquica. Aunque creamos que el arte no puede transformar el mundo del mismo modo que la política, sí puede, en cambio, transformar efectivamente nuestros imaginarios y nuestra sensibilidad, y esta, a pesar de pertenecer al ámbito de lo microfísico, constituye una cualidad revolucionaria a partir de la cual podría tener lugar una mutación del orden establecido.

Con Guattari definiremos tentativamente el arte como una tecnología de orden estético que promueve el engendramiento de una subjetividad heterogénea. La noción de *tecnología* hace alusión a los últimos escritos de Michel Foucault de la década de los ochenta (1990, 1999, 2010), que piensan la subjetividad como una oportunidad para reflexionar sobre aquellos mecanismos de poder «que determinan la conducta de los individuos» y actúan sobre uno mismo. Las «tecnologías del yo» son descritas por Foucault como aquellas operaciones «que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, para obtener así una transformación de sí mismos» (Foucault, 1990, 48). Tanto para Foucault como para Guattari, la producción de subjetividad es el anclaje desde donde se puede transformar el *socius* gracias a una transversalización de las fuerzas sociales, éticas y estéticas. Dicha mutación pasa por el diseño y la puesta en marcha de dispositivos productores de existencia, de mecanismos de autogobierno, de procesos de formación del ser, que alteran la identidad tal y como se muestra naturalizada en lo social. La

inclinación de la subjetividad a producirse y a transformarse lleva pareja la prospección y construcción de dimensiones ontológicas que redefinen la experiencia, lo que pone en primer plano su carácter político.³⁶ Si, tal y como sostienen Deleuze y Guattari, la filosofía «inventa modos de existencia o posibilidades de vida» (Deleuze y Guattari, 1993, 74) mediante la puesta en marcha de novedosas prácticas de pensamiento, imaginación y entendimiento que por su *carácter novedoso* resisten a la homogeneización capitalista, ¿acaso podría asignarse al arte una ocupación semejante? Si, tal y como ha sostenido Genosko (2009a, 86), «Guattari investigó el potencial de la ecología a través de sus contribuciones a la subjetivación en relación con los ejemplos estéticos», qué desarrollos creativos y subversivos desencadenaría un ejercicio de actualización de esta relación treinta años después de su muerte? Pensar en las posibilidades, las implicaciones y la operatividad de una concepción de la obra de arte como una pragmática ecosófica definida por su función afectivo-subjetiva, ético-estética, crítico-afirmativa y onto-genética, constituye el propósito central de nuestra investigación.

La ecología transdisciplinar de Guattari se fundamenta en la perspectiva que, para poder poner a prueba la eficacia de una política emancipadora que resista a las condiciones de control biopolítico, es necesario empalmar universos axiológicos con materializaciones de territorios existenciales. Solo a condición de conectar estos dos órdenes podrá tener lugar una revolución de las mentalidades que cuestione la confianza ciega en la economía de libre mercado y los beneficios desiguales que comporta en el ámbito de lo social, lo subjetivo y lo medioambiental. En este proyecto de recomposición del ser están convocadas a participar las prácticas políticas y sociales, y nuevas prácticas artísticas y analíticas. Los procesos creativos que sondearemos en nuestra investigación no pueden ser entendidos sin la herencia social, política y económica que inauguró la posguerra mundial y sin las condiciones de nuestra relación física, simbólica, política y social con el entorno. La *estética ecosófica*, de la misma manera que *lo posthumano* o el proyecto *Former West*, es un dispositivo de visión y sensación, unas «dentes intercambiables» (Guattari, 1990, 23), una «brújula para la navegación» (Braidotti, 2015, 16) que nos permite analizar el presente e intervenir en él mediante la fórmula de la crítica como afirmación. Desde el punto de vista crítico, nuestra investigación proporciona cartografías concretas de los desarrollos que ha conformado la economía política desde los años noventa, navegando en los trastornos culturales, políticos, económicos y medioambientales que estructuran el mundo contemporáneo y que, a su vez, infunden las manifestaciones posthumanas, postnaturales, postideológicas y posthistóricas del arte y la producción intelectual. Desde el punto de vista afirmativo, nuestro estudio ofrece una comprensión acerca de la manera en que las obras de arte que analizamos son capaces de recomponer las configuraciones subjetivas individuales y colectivas, desarrollando una nueva sensibilidad ético-política que pueda materializar un nuevo orden de cosas.

³⁶ Como sostienen Cristoph Brunner, Roberto Nigro y Gerald Raunig (2012), «das tecnologías del yo o el cuidado de sí son prácticas que han de ser determinadas desde su propia vocación política. La subjetivación política es una capacidad para producir escenas políticas, líneas de lucha, nuevos modos de existencia [...]. La subjetivación política ha de ser aquí interpretada como una experiencia política real o un proceso de experimentación; una experiencia como movimiento que descoloca al sujeto respecto de sí mismo y de su condición específica, una experiencia que, actuando sobre el sujeto, cambia su ontología».

La pregunta que organizará nuestra investigación y que resulta de la concatenación de los núcleos temáticos podría formularse del siguiente modo: ¿puede el arte transformar nuestras formas de ser en el mundo sobre la base de una reformulación de nuestra relación con la alteridad, humana y no humana, orgánica e inorgánica? Si es así, ¿de qué mecanismos dispone?, ¿en qué términos tienen lugar sus impactos existenciales?, ¿qué tipo de composiciones adquieren las formaciones resultantes? Al mismo tiempo, ¿cómo éstas transforman nuestra concepción de la vida, las relaciones y la propia práctica del arte? Por último, ¿de qué modo estos mecanismos podrían informar las prácticas sociales, políticas, económicas e institucionales? Una manera más precisa de formular el problema sería: ¿cuáles son las estrategias que emplean los artistas que examinamos para abordar cuestiones clave de nuestra economía política contemporánea por medio de obras de arte configuradas de acuerdo con una visión triecológica? En otras palabras, ¿cuál es la singular aportación de la creatividad artística en la producción de formaciones existenciales disensuales?, ¿cómo puede el arte producir y sostener multiplicidades heterogéneas, agenciamientos multicentrados, colectividades más que humanas diferenciadas y diversificadas, mediante sus ritornelos complejos y afectivos?, ¿cómo, en definitiva, puede contribuir el arte a intensificar una ético-estética de la existencia? Si la subjetividad se implica en diagramatismos relacionales y creacionistas, situados y encarnados, que desbordan cualitativamente los cercados personológicos, ¿cómo pueden la historia y la teoría del arte, en tanto que disciplinas humanísticas, contribuir a la construcción de esta cartografía y, por lo tanto, contribuir también a establecer un proyecto político distinto?, ¿cómo podemos hacer justicia a las múltiples implicaciones derivadas de una visión vitalista y materialista de la subjetividad en el ejercicio de una investigación concreta y en el desarrollo de unos encuentros performativos actualizados en dicho ejercicio?

Nuestro estudio explora los desarrollos afirmativos que emergen del encuentro entre la filosofía tecnomaterialista de Guattari y el campo del pensamiento y la práctica del arte. Esta confluencia recodifica al creador como un «artista ecósofo» (Alonso, 2019c) y al arte como una «máquina ecosófica» (Alonso, 2019a), los cuales constituyen los personajes conceptuales que nos servirán para orientar el análisis. La condición posthumana y el semiocapitalismo maquínico se podrían definir, a su vez, como dos figuraciones que nos permiten imaginar en términos ontológicos, epistémicos y políticos, las condiciones de existencia y resistencia de nuestro tiempo. Estos elementos serán abordados desde la investigación histórico-artística, en un intento de dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué papel podría ejercer el arte ante los desafíos impuestos por el cambio climático, el agotamiento de los recursos naturales y las diversas crisis sociales y culturales que encaran nuestras sociedades en el siglo XXI?, ¿cómo puede pensarse la práctica artística aliándose con la perspectiva de la ecosófica con el fin de desarrollar formaciones subjetivas sostenibles en la era tecnológicamente mediada del Antropoceno-Capitaloceno?, ¿qué valor cobra la sensibilidad en el contexto de una crisis ecosistémica que urge a producir nuevas maneras de entender, relacionarnos y responsabilizarnos con la alteridad?, ¿qué podemos extraer del arte como modo de ser en el *sovius*, en la psique y en el entorno, con el fin de contribuir a una recomposición de la subjetividad individual y colectiva en formaciones heterogénicas? A pesar de que, como sostiene Guattari, el

paradigma ético-estético en ningún momento supone una estetización del *socius*, sino una generalización de la estética —un creacionismo existencial—, el arte conserva su singularidad tanto desde el punto de vista de su naturaleza como desde el de sus operaciones: «esta misma preocupación con la singularidad atañe a la creación estética» (Guattari y Spire, 2002, 13-14). En nuestra investigación nos centraremos en analizar cómo la práctica estética puede servir de soporte para la construcción de configuraciones existenciales heterogéneas, las cuales, a su vez, llegan a transformar la propia práctica del arte.

Como atestigua la proliferación de estudios que han visto la luz en los últimos años, Guattari está siendo finalmente reivindicado como una figura central para la imaginación psicoanalítica, filosófica y activista. La influencia de su pensamiento continúa creciendo y su relevancia se está reconociendo en numerosos ámbitos disciplinares. Sin embargo, desde el campo de la historia del arte, escasean estudios descriptivos y preceptivos que analicen de manera sistemática sus herramientas conceptuales y que pongan en marcha sus métodos semióticos de experimentación maquínica, los cuales, al mismo tiempo que se proyectan en una liberación de la subjetividad, aspiran a una liberación del pensamiento de los sistemas de representación. La razón que justifica la pertinencia de explorar de un modo crítico-afirmativo el encuentro entre la ecosofía guattariana y el ámbito del arte contemporáneo, es que no existe un estudio teórico-historiográfico riguroso sobre la relación entre una concepción de la subjetivación que tiende hacia su singularización, una noción inmanente, vitalista y constructivista del arte, y un entendimiento del paradigma ético-estético como una herramienta que permite analizar y producir modalidades existenciales. Conviene insistir en el hecho que analizar el corpus teórico de Guattari de manera sistemática no implica, por otro lado, aplicar de manera literal sus conceptos al estudio de obras de arte actuales, como si se tratara de un pensamiento que se ha convertido en un dogma. Este ejercicio incurriría en lo que tanto Guattari como Deleuze siempre criticaron: ser capturados por un sistema de representación que fija, delimita y eterniza. Más bien se trata de *pensar con* Guattari, para entender su pensamiento como punto de partida para el análisis del arte en su función de producción afectiva de subjetividad. Se trata de ver de qué modo su pensamiento podría actualizarse en el presente, y encontrarse con creadores y creaciones artísticas actuales, como una manera de atestiguar que el pensamiento, tanto como la experiencia, permanece en constante transformación y responde a los problemas concretos de cada historicidad.

Nuestra investigación, por tanto, pone en contacto la pragmática ecosófica guattariana —y sus agenciamientos por pensadores contemporáneos— con una constelación de prácticas artísticas, como una oportunidad para dar cuenta de los procesos de subjetivación posthumana que se activan en el sistema abierto formado entre el creador, la obra y el usuario, los cuales se implican en procesos de experimentación que rebasan todo sistema de representación. En la primera parte estudiaremos los presupuestos de la ecosofía desarrollada por Félix Guattari (capítulo 1), la geofilosofía elaborada por Gilles Deleuze y Félix Guattari (capítulo 2) y la ecofilosofía posthumanista de Rosi Braidotti (capítulo 3), que pueden ser entendidas como formas filosóficas de la inmanencia radical cuyos desarrollos ontoepistemológicos promueven la imaginación de formas

alternativas de relación y acción política. Para ello necesitaremos analizar con detenimiento las principales apuestas del paradigma ético-estético en relación con las condiciones de producción de subjetividad en un mundo dominado por la homogeneización capitalista, e intentaremos delimitar cuál es el papel concreto del arte en dicho proyecto. Hemos seleccionado aquellas áreas temáticas del pensamiento guattariano que son relevantes para el pensamiento de las relaciones entre el arte y la ecosofía, las cuales hemos segmentado en una «dimensión analítica o cartográfica» —donde se incluiría el análisis sociopolítico de su actualidad, el cual le sirve para describir la economía subjetiva del capitalismo mundial integrado (capítulo 1.1)—, una «dimensión epistémica o conceptual» —donde abordamos cómo la reflexión de Guattari acerca de la ecología le lleva a la cuestión elemental de la producción de subjetividad (capítulo 1.2)— y una «dimensión política o metodológica» (capítulo 1.3) —donde atenderemos las herramientas que diseña Guattari para activar una pragmática de la existencia, ya sea en el ámbito de lo social, ya sea en el de lo artístico.

En la segunda parte atenderemos el modo en que los aparatos teórico-prácticos de la ecosofía, la geofilosofía y la ecofilosofía posthumanista ofrecen perspectivas para desarrollar una teoría de la creación artística basada en una doble función afectiva (capítulo 4) y subjetiva (capítulo 5), cuyos desarrollos se concretan en cada práctica, en cada proyecto, en cada experiencia. Esta doble naturaleza es lo que caracteriza la cualidad enunciativa de la obra de arte, redefinida como un agenciamiento afectivo conformado por unas semióticas mixtas. Partiendo de la circularidad entre las máquinas sociales y las máquinas artísticas que reclama Guattari para proceder a una revolución de las mentalidades, intentaremos definir esta doble óptica como una alianza entre la dimensión estética del arte y la dimensión creativa de la subjetividad como el espacio de lo ético, de lo estético y de lo político, desde el cual poder imaginar y poner en práctica otros modos de existencia y relación con los humanos, los no humanos y el planeta. A continuación, pondremos a prueba esta doble función en un estudio genealógico de prácticas artísticas precursoras que implementan una pragmática ecosófica que atraviesa los entornos medioambientales, sociales y mentales (capítulo 6). El sentido que damos a la noción de *precurción* no debe ser visto desde el punto de vista de la influencia, dado que ésta da por hecho una concepción lineal del progreso histórico y un ejercicio de poder autoritario entre dos sujetos preformados. Por el contrario, preferimos hablar de *inspiración*, de contacto afectivo entre una multitud de cuerpos más que humanos, con el objetivo de destacar el carácter inmanente de unas subjetividades encarnadas, situadas, colectivas y singularizadas que habitan unas coordenadas espacio-temporales rizomáticas. Desde una perspectiva simultáneamente histórica, teórica y filosófica, en la tercera parte analizaremos de forma clara, completa y rigurosa, las estrategias de las que se sirven Perejaume (capítulo 7), Tue Greenfort (capítulo 8), Ursula Biemann (capítulo 9) y Critical Art Ensemble (capítulo 10) para producir modalidades existenciales postantropocéntricas y posthumanas en el contexto de una economía política coproducida por todo tipo de maquinismos culturales, económicos, tecnológicos e institucionales.

Nuestro propósito consistirá en examinar la capacidad del arte para desencadenar una transformación de la sensibilidad que pueda conducir a una transformación de la subjetividad lejos

de los modelos, los marcos y las representaciones subjetivas preformadas en el *socius*. Los proyectos seleccionados se estudiarán desde el impacto que ejercen en el orden de lo sensible en relación con los afectos y perceptos que emanan del encuentro con el arte, los cuales, a su vez, serán considerados como seres de sensación que descodifican los sistemas de representación dominantes mediante el despliegue de universos de valor heterogéneos, y las operaciones de semióticas significantes y asignificantes. Analizaremos los diversos casos de estudio desde su capacidad de construir nuevos territorios y coordenadas existenciales, de desencadenar transformaciones ontológicas, éticas y estéticas fuera de los hábitos de pensamiento, de relación y de sensibilidad, y de configurar modalidades subjetivas sostenibles imbricadas en el *continuum* entre naturaleza, cultura y tecnología, generando prácticas éticas afirmativas. Comprendiendo de este modo la obra de arte como una aprehensión sensible y una producción subjetiva, pensaremos los procesos en los que se involucra con el sistema de metamodelización que define el objeto ecosófico guattariano, formado por flujos materialsemióticos, *filum* maquínicos, universos axiológicos y territorios existenciales. El propio análisis será concebido como un a interfaz en la que intervienen todas estas dinámicas y que inaugura un espacio para la producción de una subjetividad no unitaria, procesual, multiestratificada y diferenciada. Dichas descripciones, que registrarán al mismo tiempo las operaciones del arte sobre nosotros mismos, darán cuenta del carácter experimental de la obra de arte, el cual rebasa los regímenes de interpretación y significación. A su vez, evidenciarán la transversalidad entre sujeto y objeto, mente y cuerpo, razón y emoción, humano y animal, por la que se rige la vida. Basándonos en las cartografías desarrolladas, brindaremos argumentos para justificar nuestra hipótesis acerca del papel del artista ecósofo en la creación de subjetividades singularizadas, alterificadas y complejizadas, constituidas sobre la base de interdependencias transespecie, que generan relaciones éticas alternativas y componen un nuevo nexo social postantropocéntrico y posthumano.

Metodología

4. Marco teórico

4.1. La práctica artística más allá de la representación

Nuestra investigación analiza la capacidad de la obra de arte, entendida como agenciamiento afectivo compuesto por semióticas significantes y asignificantes, de romper con los modos habituales de ser y producir nuevas subjetividades más allá del antropocentrismo y el humanismo. La perspectiva analítica que elaboramos es el fruto de un encuentro entre dos campos: por un lado, el pensamiento neomaterialista de Félix Guattari, desarrollado de manera individual o en colaboración con Gilles Deleuze, y, por otro, lo que podríamos denominar en términos generales como el ámbito de la teoría y la historia del arte contemporáneo. Dicho encuentro se produce en lo que podría ser descrito como el paradigma expandido del arte más allá de la representación. Este constituye el marco teórico-práctico donde proponemos inscribir nuestra investigación. Algunos de los pensadores que más atención han dedicado a desarrollar este paradigma postrepresentacional del arte han sido Simon O'Sullivan, Anne Sauvagnargues, Stephen Zepke y Gerald Raunig. Sus publicaciones se pueden entender como estudios críticos que ofrecen herramientas teóricas, metodológicas y conceptuales para aquellos que trabajan dentro del campo de la historia y la teoría del arte. La asunción general de la que parten sus estudios es que tanto la producción como el pensamiento del arte dejan de centrarse únicamente en su carácter signifiante para atender su naturaleza asignifiante, es decir, sus cualidades afectivas, intensivas y moleculares, lo que abre la puerta a considerar los aspectos ecológicos y etológicos de toda forma de vida, sea humana o no humana, orgánica o inorgánica.

De acuerdo con estos autores, la obra de arte deja de ser únicamente entendida desde un paradigma que la convierte en un texto, que reduce la experiencia del arte a una pura cuestión de interpretación y que concibe la historia del arte como su discurso guardián. Un paradigma postrepresentacional implica, tal y como sostiene O'Sullivan, que la tarea de la historia del arte deja de ser hermenéutica o semiótica y pasa a ser heurística, un enfoque donde la historia del arte converge con el trabajo o la producción en la que está involucrada el arte. En lugar de dislocar el pensamiento de su «objeto de estudio», este enfoque propone considerar la historia del arte como «un tipo de escritura *creativa*» (O'Sullivan, 2001, 130). La estética se emancipa de los objetos disciplinarios de la filosofía y de la historia del arte y se generaliza, es decir, se asocia a una variedad de objetos y prácticas, y se asocia principalmente al afecto. Liberada del estudio de la esencia o de «lo bello» del arte, la estética pasa a entenderse como creatividad secularizada, como una función orientada a transformar las configuraciones existenciales por medio de su capacidad afectiva. El arte deja de asociarse a la tarea de buscar sentido a la vida, deja de entenderse como objeto del conocimiento o como protección ante la muerte, y pasa a ocuparse de explorar las posibilidades del ser, a involucrarlo estrechamente con la experiencia y a vincularse a la tarea de actualizar las posibilidades de la vida. Siguiendo este hilo, la ocupación del historiador del arte consistirá en pensar en obras de arte específicas, escribir

sobre prácticas artísticas concretas y, simultáneamente, explorar el carácter creativo, ético y estético del arte, precisamente más allá del arte. Este enfoque implica atender la especificidad de la obra de arte y la especificidad del medio o entorno en el que opera el arte. Como ha señalado O'Sullivan, esto no implica prescindir de la historia del arte en su totalidad, sino que comporta más bien una reconfiguración de sus prácticas.³⁷

Desde este marco, los objetos, procedimientos y métodos que han regido históricamente la práctica disciplinaria de la historia y la teoría del arte se ponen en relación crítica y creativa. Nuestro estudio parte de la asunción que tanto el «objeto» como el método de la historia del arte y de las humanidades en general han sido radicalmente redefinidos por el giro lingüístico y el paradigma textual a partir de la segunda mitad del siglo XX. Originalmente proveniente de la teoría literaria, el giro lingüístico se ocupa de entender cómo el lenguaje determina el habla y bajo qué condiciones lingüísticas se construye el significado.³⁸ Desde este prisma, la filosofía se fusiona con la teoría literaria y el conocimiento se examina como resultado de una estructura social y cultural. El giro hacia el estudio de las artes, visuales y literarias, a través de la filosofía lingüística comenzó con las preocupaciones con la lógica (filosofía analítica) y la semiótica (el estudio de los signos), abordando cuestiones como los procesos de significación de las palabras y la construcción del significado, imaginando el conocimiento no como sabiduría, sino como una arquitectura de la escritura. El filósofo Richard Rorty destacaba la hegemonía de la palabra en la filosofía del siglo XX —la cual es fácilmente extrapolable al campo del arte y la cultura— del siguiente modo: «el retrato de una filosofía antigua y medieval preocupada por las *cosas*, una filosofía del siglo XVII al XIX preocupada por las *ideas*, y una ilustrada escena filosófica contemporánea preocupada por las *palabras*, tiene una plausibilidad considerable» (Rorty, 1979, 263). Este progresivo alejamiento de las ideas hacia el lenguaje situaba en primer plano la manera en que las palabras, consideradas en sus disposiciones en actos de habla y de discurso, adquieren significado.

El impacto del giro lingüístico en la disciplina de la historia del arte se expresa en la emergencia de la New Art History en la década de los años ochenta y en los debates promovidos por los integrantes de la revista *October*. Se podría argumentar que el giro lingüístico como modelo para el arte se ha convertido en una nueva ortodoxia; sin embargo, se constata que tanto sus herramientas conceptuales como sus métodos resultan cada vez menos relevantes para aquellas prácticas artísticas contemporáneas que intentan operar más allá del paradigma textual. En efecto, concebir las obras de arte como textos altamente codificados que se exponen para ser descifrados, deconstruidos o interpretados —y, por tanto, vinculando el valor del arte a su capacidad de «hablar», de representar y plantear preguntas sobre la representación, de transmitir un mensaje o articular un concepto—, no constituye un marco de trabajo operativo para muchos artistas y

³⁷ Una reconfiguración, sostiene O'Sullivan, «que bien podría implicar, como una de sus estrategias, un retorno a aquellos escritores que siempre han visto la estética como una función del arte, y a aquellos escritores que pueden no ser historiadores del arte pero que sin embargo están en sintonía con la estética del afecto» (O'Sullivan, 2001, 131).

³⁸ El término *giro lingüístico* fue popularizado en 1967 por Richard Rorty con la publicación de su antología *The linguistic turn* sobre la filosofía del lenguaje. Sin embargo, el origen del término se sitúa en el uso que Gustav Bergmann hizo de este para referirse a la metodología filosófica de Ludwig Wittgenstein, según la cual el trabajo conceptual es inseparable de un análisis del lenguaje.

pensadores contemporáneos. Nuestra investigación asume dicha insatisfacción con dicho modelo y calibra, con Guattari, Deleuze y toda la genealogía de pensadores que se ubican en la tradición del monismo filosófico, las posibilidades de pensar el arte más allá del horizonte del significante. Este intento de pensar el arte más allá de la textualidad comporta un retorno a la estética, la cual dejará de ser entendida desde un punto de vista trascendental y centrada en la palabra, para concebirse desde la inmanencia de las relaciones y atendiendo a las cualidades expresivas de la materia.

La filosofía de Guattari y Deleuze constituye ante todo un desarrollo pragmático que destaca por su orientación constructivista. Debe comprenderse como una experimentación en sí misma que resiste a ser capturada por las máquinas culturales de significación, o a ser concebida como un texto académico del cual se puede extraer un significado o una metodología. Entenderla desde este punto de vista implica posicionarla en contra de lo que critica fervientemente, esto es, la representación. Desde el momento en que su *modus operandi* es la afirmación y la creación, en lugar de la negación y la crítica, sus modalidades conceptuales y procesuales con frecuencia colisionan con la rigidez de los protocolos de la teoría del arte académica. Esto se suma al hecho de que el pensamiento de Deleuze y Guattari constituye una ruptura con el modelo deconstructivo de Jacques Derrida, con el psicoanálisis lacaniano y con la teoría crítica de la escuela de Frankfurt, enfoques todos ellos aún muy arraigados en las disciplinas humanísticas. Contrastando con estos, Deleuze y Guattari confluyeron en la necesidad de pensar más allá de la representación desde un empeño creativo, Deleuze asumiéndolo como proyecto filosófico y Guattari, como resultado de su ruptura con Lacan y su compromiso con la política radical y con la renovación y proliferación de la producción de subjetividad. En el plano del arte, el pensamiento de los autores ofrece una visión alternativa a la crítica ideológica elaborada en base a la consciencia de oposición que rigió los debates de la teoría del arte en la posmodernidad.

En *Mil mesetas* (1988), Deleuze y Guattari redefinen la práctica intelectual, a la cual dejan de pedir que critique sistemas de conocimiento previos, para proyectarla a inventar conceptos, los cuales, a su vez, son concebidos como cartografías, como producciones y experimentaciones de nuevas coordenadas mentales y corporales. Uno podría argumentar que tanto a *Mil mesetas* como a *De la gramatología*, de Jacques Derrida (1971), le unen muchos aspectos, como el hecho de estar implicado en el ejercicio de la crítica a la representación y en el análisis de la diferencia. En lo que *Mil mesetas* es diferente es que su tarea no consiste en analizar críticamente textos de otros autores, sino que su filosofía creacionista se ocupa de imaginar la vida y las relaciones de otro modo: «un intento de reconfigurar cómo pensamos sobre el mundo de manera afirmativa y creativa [...] una caja de herramientas psíquicas, o estrategias, para ayudarnos a construir nuestras vidas distintamente» (O'Sullivan, 2005, 12). A su vez, el *estilo* con el que está escrito el libro corporeiza un afecto intensivo y molecular que resiste a cualquier captura ejercida por los sistemas de representación, de análisis y de interpretación dominantes. *Mil mesetas* no se debe entender como un manual, sino más bien como un foco de líneas de fuga catalizadoras de experiencia. Y es su carácter de apertura hacia su fuera, hacia sus territorios y sus fuerzas, lo que le otorga su carácter singular. Esto posibilita, al decir de Simon O'Sullivan, «una posibilidad diferente, otro camino, para pensar el arte y la cultura

lejos del horizonte del significante» (O'Sullivan, 2005, 11). Se trata de empujar el ejercicio del historiador, del crítico y del creador de arte, más allá del registro significativo, al registro de la experimentación.

4.2. La rizomática del arte: pragmática, creación y experimentación

Utilizando las herramientas proporcionadas por Deleuze y Guattari, Simon O'Sullivan retoma el concepto de *rizoma* para delimitar los parámetros de una práctica artística expandida que conecta el arte y sus usuarios, así como el arte y la historia del arte. Este enfoque plantea necesariamente un cuestionamiento de los modos habituales de hacer, pensar y «historizar» el arte, conectando tres ámbitos que con frecuencia se entienden como compartimentos estancos. Esta perspectiva a su vez implica considerar su aspecto más filosófico: el ofrecimiento de una imagen de pensamiento en desencuentro con la representación y con sus procedimientos tradicionales, como la jerarquización y la interpretación. Pensar el arte desde el rizoma conlleva un desplazamiento de la trascendencia a una inmanencia del pensamiento y de la práctica. Desde el momento en que el rizoma acarrea inevitablemente una crítica de la estructura y tiene un carácter indeterminado y experimental, se puede considerar un concepto específicamente postestructuralista que rehabilita el pensamiento y la práctica intelectual como una empresa creativa y dinámica. Trasladar la noción de *rizoma* a la práctica y al pensamiento del arte implica, según O'Sullivan, un proyecto de mapeo, de conectividad sin límites y de devenir, alejado de lo trascendental, que emplea los recursos disponibles en los intersticios del mundo que habitamos, desde una práctica inmanente. *La rizomática del arte* define tanto la práctica artística como la propia historia del arte, como un proyecto crítico no tanto desde el punto de vista de la consciencia de oposición, sino como una afirmación, como una creación en sí misma que secunda las operaciones de sus «objetos», esto es, las propias «obras» de arte, y las operaciones que activan cada obra en particular y cada encuentro con sus usuarios o participantes.

Este enfoque no implica necesariamente una *tabula rasa* con los procedimientos, las técnicas de análisis y las herramientas conceptuales empleados por la historia o la teoría del arte. Más bien implica ver cuáles de ellos resultan útiles para materializar esta «rizomática del arte», la que según O'Sullivan se ha venido realizando de forma discreta en los márgenes de la disciplina: «sospecho que, entre los diversos objetos y prácticas de la historia del arte canónico, siempre se ha producido una especie de rizomática. Una historia del arte secreta y nómada, de sensación y de devenir». Esto ocurre de igual manera para la propia práctica del arte: «de la misma manera, la práctica artística, cuando es una práctica artística genuina, es siempre rizomática. Porque dondequiera que haya raíces, hay rizomas en crecimiento, donde hay estratos, hay, encerradas en ellos, posibilidades de movimiento, de desestratificación» (O'Sullivan, 2005, 36). Desde este punto de vista, la tarea de la historia del arte consistirá en reactivar el acontecimiento que alberga el arte, cartografiando las potencialidades tanto del pasado como del futuro, «trazando las conexiones rizomáticas a través del tiempo y el espacio», sin perder nunca de vista que mantenemos una «conexión rizomática con nuestros objetos de estudio», los cuales desencadenan aperturas creativas que eventualmente

comportan «transformar tales objetos y a nosotros mismos». Es en este punto que la rizomática del arte se entiende como un proyecto eminentemente estético y ético, y, por extensión, político.³⁹

Para definir las ideas principales del paradigma del arte —de su teoría y de su historia— más allá de la representación, O’Sullivan parte de los principios del rizoma tal y como son descritos en la meseta de título homónimo de *Mil mesetas*. En esta, los autores recurren a un término de la biología para proyectarlo en una elaboración teórica y pragmática. Un rizoma es un sistema plano, descentrado y sin principio rector. Los componentes de este rizoma están conectados unos con otros de una manera no jerárquica y se comunican entre ellos transversalmente. Por ello, más que por puntos, los rizomas se definen por sus relaciones constitutivas. El rizoma define el proceso de invención de un concepto y, en su sentido expandido, llega a proporcionar una nueva imagen de pensamiento, en la medida en que nos permite pensar de un modo distinto, más allá de sistemas o estructuras arborescentes. Una expresión de la naturaleza rizomática en las nuevas tecnologías es la red de informática mundial (World Wide Web) y, en un sentido más amplio, la sensación de conectividad e instantaneidad que ha brindado la transición de lo análogo a lo digital. A pesar de los fines de control y beneficio a los cuales se ha querido orientar el capitalismo avanzado y a pesar de los intentos de convertirlo hoy en un espacio de vigilancia, lo cierto es que Internet aún puede ser considerado como un espacio de creatividad, de expresión y de autoorganización, cuyo desarrollo contribuye a la construcción de una red rizomática descentrada por medio de sistemas de comunicación que eventualmente constituyen una red neuronal.

O’Sullivan propone hacer extensivo el principio de la conectividad generalizada del rizoma al campo del arte: «podríamos describir generalmente el sistema del arte como rizomático, cada una de las artes y, [...] cada obra de arte individual, [las cuales preservan un] potencial de conectarse entre sí». Este potencial conectivo no solo se da entre las obras de arte, sino también con su exterioridad constitutiva: «se podría afirmar que las propias artes están en contacto y comunicación rizomática con otros sistemas, ya sean “naturales” o creados por el hombre» (O’Sullivan, 2005, 13). La rizomática no solo opera entre prácticas, sino entre los usuarios de estas prácticas, esto es, lo que comúnmente llamamos «público» o consumidor del arte. La apertura radical del rizoma se puede expresar en cada obra de arte, ya sea hacia las condiciones materiales de nuestro tiempo, ya sea hacia sus participantes, con los que produce nuevos agenciamientos. De una manera más general, el rizoma no solo transforma las prácticas o sus usuarios, sino el propio pensamiento. En lo que respecta a la teoría e historia del arte, este concepto cuestiona la hegemonía de los modelos representacionales que subyace en la metafísica de la presencia, la cual, a su vez, ha regido el arte y la estética occidentales. Este paradigma se asienta en una distinción binaria entre la forma y el contenido, entre el objeto y el significado. Reducir el arte a la representación y a la escritura, como

³⁹ Transitar a un paradigma postrepresentacional del arte implica, ante todo, no tanto la negación de los sistemas de representación, sino su recodificación como estructuras que categorizan, normativizan y homogenizan la existencia: «[...] esto no implica necesariamente rechazar por completo el proyecto político, el trabajo de representación y de crítica representacional, sino reconfigurar estos proyectos como molares, a los cuales, por más importantes que puedan ser, cuando se les presta una atención exclusiva, se les está eliminando la molecularidad con la que están constituidos» (O’Sullivan, 2005, 37).

impone la pregunta «¿qué significa esta obra de arte?», acaba por vaciar el arte de su capacidad afectiva. El problema con este marco es que «el arte acaba predeterminado por la pregunta que se formula», pues asimila la causa final (significante) a las condiciones de producción (O'Sullivan, 2005, 14-15).

El rizoma nos permite sortear este paradigma representacional, criticándolo y produciendo nuevos modelos. El postestructuralismo se involucró en una crítica de los sistemas binarios que rigen el pensamiento representacional —forma/contenido, mente/cuerpo, sujeto/objeto, esencia/apariencia, profundidad/superficie, consciente/inconsciente, etc.—. Sin embargo, en la mayoría de los casos la crítica se limita a revertir la articulación antinómica mediante una crítica de los discursos previos o sistemas de pensamiento que han dado como resultado la formación de los dualismos. Jean Baudrillard y el simulacro, Roland Barthes y el desplazamiento de la obra al texto, la crítica lacaniana de Freud y la problematización de la superestructura de Louis Althusser; de todos ellos se podría decir que su labor intelectual consiste en criticar el origen de una posición privilegiada, y por ello constituye una crítica de la representación. Desde esta perspectiva, la crítica acaba capturada por el objeto de la crítica, de ahí que la crítica de la representación acabe desarrollándose según un paradigma representacional. Más allá de reducirse al ámbito de la investigación académica, este modelo representacional determina y condiciona la manera como entendemos nuestra relación con la vida humana y no humana, nuestra posición en el mundo y nuestros modos de relación, organización y acción, hasta el punto de que se podría afirmar, tal y como hace Guattari, que el origen de las causas sistémicas que sacuden el mundo se remonta precisamente a la dislocación con nuestra exterioridad que promueven los sistemas de representación.

Según O'Sullivan, el arte, tal y como es comúnmente entendido, es cómplice de esta dinámica en la que no solo las potencialidades afectivas de la obra de arte quedan secuestradas, sino también nuestra propia subjetividad en tanto que usuarios de ella: «el arte refleja una imagen aparentemente reconfortante de nuestra propia subjetividad (una forma externa y un contenido interno)». Por ello, «una transformación de la forma en que pensamos el arte necesariamente alterará la topología de cómo nos pensamos a nosotros mismos y *viceversa*» (O'Sullivan, 2005, 16). La crisis de representación, en este sentido, refleja una crisis de los modos habituales de existencia, de sensibilidad y de relación. Y la figuración del rizoma, entendido como un sistema descentrado investido de una conectividad infinita, no tan solo constituye una crítica de la representación, sino que al mismo tiempo se presenta como un recurso para construir una subjetividad disensual. A pesar de que la representación sigue siendo en la actualidad el marco dominante de la subjetividad, es posible imaginar cómo otras configuraciones existenciales se desarrollan más allá de los códigos textuales. Deleuze y Guattari sostienen que la imaginación —crítica— de otros modos de ser, necesariamente tiene que venir acompañada de una pragmática —afirmación— de producción de nuevas configuraciones existenciales. Ambas ocupaciones constituyen una empresa materialista que va más allá de la dialéctica hegeliana-marxista y se centra en transformarse a uno mismo, lo cual involucra un conjunto de técnicas y estrategias particulares.

O'Sullivan recurre a los conceptos de *máquina* y *multiplicidad* desarrollados en *Mil mesetas* como complementos para elaborar su concepción expandida acerca de la pragmática del arte más allá de la representación. El principio de conectividad generalizada que postula la lógica del rizoma constituye la modalidad elemental del arte y, al mismo tiempo, la herramienta principal de la producción de subjetividad. Las conexiones heterogéneas que establecemos con personas, cosas y prácticas confieren más apertura, fluidez y flexibilidad al ser. Podemos llamar arte a un objeto, pero también podemos referirnos a este como «un proceso pragmático de conectividad e interpenetración» que, en lugar de apuntar a un «más allá» trascendental que rige la estética tradicional, se encarga de «promover conexiones transversales específicas» de la interioridad con la exterioridad, en una escala local: «Aquí, la experiencia del arte no es una que implique un transporte (el arte ya no es un “vehículo” en este sentido), sino una conectividad cada vez mayor» que redefine la obra de arte como un ensamblaje, un agenciamiento o una máquina (O'Sullivan, 2005, 17). La emergencia de la «estética relacional» (Bourriaud, 2006), así como la del «arte participativo» (Bishop, 2012), pueden verse en sintonía con este principio de conectividad general, con la que diferentes regímenes semióticos, diferentes organizaciones de poder y diferentes creadores, usuarios y prácticas, se unen unas con otras.

El carácter crítico del principio de conectividad rizomática viene dado por el hecho de que no todas las conexiones son relevantes o útiles en igual medida. Entre estas privilegiaríamos las que podrían producir cartografías alternativas a las formaciones subjetivas hegemónicas: «nos inclinaríamos por delimitar, de las relaciones más típicas y habituales de la vida cotidiana, una rizomática “comprometida” y creativa». Desde esta perspectiva, «una práctica artística rizomática podría entenderse mejor como la producción y utilización de “contra” redes “fuera” de las dominantes» (O'Sullivan, 2005, 17-18). Podemos reconocer el principio de conectividad en todo el arte desde el momento en que este está abierto al mundo y a los usuarios que participan de él, por lo que funciona como conector con otros ámbitos, como la propia escritura del arte. Considerar el concepto de *rizoma* como referente para el arte no constituye una limitación de las posibilidades, sino todo lo contrario: «al difuminar categorías discretas, producir nuevos encuentros y fomentar acoplamientos monstruosos, se habilitan posibles nuevas formas de escritura y nuevos tipos de pensamiento». Esta apertura radical no tiene que ser vista como una expresión de nihilismo posmoderno, o como una falta de rigor en la práctica de mapear las coordenadas rizomáticas del arte, sino que, por el contrario, conlleva una mayor complejidad y rigurosidad.

El principio de conectividad opera en un registro molar y molecular. En *Mil mesetas*, el ejemplo más célebre es el de la avispa y la orquídea, las cuales se involucran en un devenir mutuo, una conexión «antinatural», formando un rizoma, una multiplicidad, un intercambio de capturas de código (Deleuze y Guattari, 1988, 15-16). En este sentido, el principio de conectividad no solo implica la transversalización de diversos regímenes de signos, o diferentes subjetividades, sino también la unión simbiótica entre fuerzas orgánicas e inorgánicas. La conexión más importante es la que se realiza con el exterior, con la alteridad. La ocupación del arte se desarrolla en una dimensión

molecular, afectiva. Y el arte se puede considerar como un tipo de signo, pero no únicamente lingüístico: «el arte opera en un registro intensivo; implica la captura afectiva» (O’Sullivan, 2005, 19). La contribución de Guattari se ha centrado precisamente en mostrar la manera en que el arte opera en varios regímenes de signos, generando afectos corporizados o materializados que son irreductibles a la significación. Deleuze y Guattari retoman la figuración del *cuerpo sin órganos* de Antonin Artaud para describir el registro intensivo de la experimentación, el cual no se rige por la lógica de la representación. Un mismo signo, un mismo material, puede operar con lógicas diferentes dependiendo de cómo nos aproximemos a él.

Pensar el arte en conexión con el rizoma conllevaría atender aquellas «obras» o «producciones» que destacan por su cualidad intensiva, esto es, por «su poder para afectarnos a nivel molecular, para convertirnos en otros». La cualidad asignificante o estética del arte difumina las fronteras entre la práctica, el pensamiento y la escritura del arte: «de hecho, la línea entre el arte y la escritura sobre el arte se vuelve borrosa a medida que se ponen en primer plano, se producen y se registran diferentes tipos y grados de afecto». El signo se moleculariza, deviene intensivo, un foco que desencadena movimiento y transformaciones subjetivas a quien se encuentra con él. Si el arte puede ser leído, en todo caso lo que se está percibiendo es el movimiento que cataliza. Al decir de O’Sullivan, esta perspectiva vitalista «implica prestar atención a lo que podríamos llamar su aspecto performativo, lo que hace y lo que nos obliga a hacer, así como a sus aspectos de “producción de conocimiento”» (O’Sullivan, 2005, 20). Liberado de las relaciones sujeto-objeto, el signo se distingue por su capacidad de afectar, de intervenir, de ejecutar, es decir, por su impacto material. El «significado» de la obra lo constituye el proceso material de encuentro entre varias fuerzas. En primer lugar, el artista se «encuentra» con unos materiales autopoiéticos que ya se pueden considerar como subjetividades. Otro encuentro es entre la «obra finalizada» y el usuario, ambos concebidos como compuestos subjetivos heterogéneos capaces de afectar y de ser afectados.⁴⁰ El arte no significa, sino que se ocupa de activar un procedimiento simultáneo de mapeo y producción que conjuga varias fuerzas, regímenes de signos y subjetividades. En este contexto, la tarea que podría desempeñar la historia del arte sería la de mapear la relación de afectos que emanan del encuentro del arte con su exterioridad.

La rizomática del arte también puede ser entendida desde la noción de lo maquínico, la cual, antes de ser desarrollada por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, fue tratada por Guattari en *Psicoanálisis y transversalidad* (1972). Dicha concepción hace que nos desplacemos de la cuestión del *ser* del arte a la *función* del arte. El arte produce una serie de efectos estéticos que se desarrollan sobre el plano de inmanencia. La estética, como ha observado O’Sullivan, «puede entenderse simplemente como el nombre de una desterritorialización afectiva, un devenir. El efecto estético —o simplemente *afecto*—, como precisamente una ruptura del hábito». El afecto se distingue del efecto, por ejemplo, de significación, como uno de tantos otros procedimientos y operaciones del obrar del arte. Las maquinaciones del arte producen efectos en conjunción con otra máquina subjetiva, como

⁴⁰ El arte nombra el encuentro transformador entre dos focos o campos de fuerzas: «El encuentro, entre participante y obra de arte, es tan productivo, aunque en un sentido diferente, como el del artista y el material» (O’Sullivan, 2005, 21-22).

resultado de una conexión, y no se albergan en la obra de arte en sí misma.⁴¹ Atendiendo a esta cualidad, la tarea del historiador del arte se asemeja a la de un sismógrafo: detecta la intensidad de los flujos señaléticos y afectivos emanados por «el obrar» del arte, con los cuales nos involucraremos en transformaciones subjetivas.⁴² Algunas obras producirán una señal afectiva o débil; otras, un efecto estético fuerte, e incluso otras, ningún tipo de efecto.⁴³ Por *arte* entendemos la operación de producción de un efecto estético, aunque sea contingente —casual y no sobredeterminado— y estratégico —aquel del que emane una señal afectiva intensiva—. De ahí que el arte defina una conexión, una relación, un agenciamiento o un rizoma entre la obra de arte en sí misma y la subjetividad que participa de ella, con la que mantiene intercambios multiformes. Este afecto asignificante no hace desaparecer otros efectos que deseamos que produzca la máquina de arte, efectos críticos o políticos, como modos de «maquinismos disidentes». Dicha estrategia consistiría en «identificar el efecto deseado y después localizar o construir la máquina apropiada» (O’Sullivan, 2005, 23).

De acuerdo con Deleuze y Guattari, una multiplicidad se define por su línea o desterritorialización, que la conecta con otras multiplicidades, transforma la naturaleza de ambas. Según O’Sullivan, podemos entender la práctica artística desde el punto de vista de la multiplicidad, ya sea al referirnos a un proyecto «colaborativo», ya sea a uno «individual», desde el momento en que, en tanto que subjetividad, el arte es una relación transespecie situada y enraizada: «una práctica artística es un sistema fluido y dinámico siempre en conexión con varios regímenes y registros diferentes y siempre en contacto con un exterior, sin perjuicio de cómo este último sea teorizado». Este contacto incesante es lo que posibilita todas aquellas funciones, operaciones y producciones en las que se involucra y lo que nos habla de su naturaleza de apertura prospectiva: «lo que una práctica artística “es” entonces, se define por su borde más exterior, su línea divisoria o simplemente su línea de fuga, entendida como el punto más alejado dentro de su territorio». El artista, por tanto, trabaja para la apertura de líneas de fuga siempre en los márgenes de su territorio. El arte, por su parte, viene a ser definido como un sistema abierto que cambia su naturaleza a medida que va incorporando agregados maquínicos y cruza otros entornos. El arte nombra, en este sentido, no un objeto o una disciplina, ni siquiera un lenguaje, sino un proceso de descodificación y composición subjetiva; en otras palabras, una «función de desterritorialización» (O’Sullivan, 2005, 32).

El rizoma no se opone a la raíz o al árbol. De hecho, los dos mantienen una relación de convivencia íntima. Ambos se refieren, más bien, a dos tipos de actitudes, velocidades y operaciones. Un sistema

⁴¹ «El efecto de significación, o de hecho el efecto estético, no proviene del objeto, sino del objeto siendo confrontado (o acoplado) con un espectador, y un tipo muy particular de espectador, dado que no todos “captan” el significado, “sienten” el efecto» (O’Sullivan, 2005, 22).

⁴² Como señala el propio autor, «Pensar el arte desde el punto de vista del rizoma conlleva pensar la cuestión de su efectividad de una manera más cuidadosa y minuciosa. Las conexiones del arte con los campos en constante expansión de la producción y circulación de información, serían un ejemplo, o en términos más generales, la “conexión” o la interrupción en relación con el modo de producción dominante. Una obra de arte, o incluso una historia del arte, solo sería un punto, un momento, en esta economía general (y ninguno tendría el privilegio necesario sobre el otro)» (O’Sullivan, 2005, 18).

⁴³ «[...] ese efecto puede ser tan pequeño que sea casi imperceptible, una pequeña desviación afectiva que, sin embargo, comienza un desprendimiento y la producción de un nuevo mundo» (O’Sullivan, 2005, 23).

arborescente está organizado verticalmente y jerarquizado alrededor de un punto central. Sin embargo, de este sistema de raíces pueden surgir rizomas adventicios, prácticas creativas y líneas de fuga. Trasladar esta noción al campo de la filosofía o de la historia del arte implicaría analizar la manera en que bajo esta apariencia de organización jerárquica articulada alrededor de ciertas instituciones, métodos y conceptos —como el de representación—, aparecen rizomas, conexiones transversales, aperturas creativas y transformaciones de los métodos y conceptos. A su vez, implicaría abrir la práctica disciplinaria a las redes que determinan nuestras vidas. Semejante ejercicio de transversalización podría conducir tanto a hacer proliferar las multiplicidades como a bloquearlas y congelarlas. De hecho, como sostiene O’Sullivan, la práctica artística tiene ambas dimensiones, tanto la arborescente como la rizomática: «la práctica artística es al mismo tiempo rizomática y parecida a un árbol; de hecho, una no se produce sin la otra. Uno requiere algún tipo de territorio antes de desterritorializarse» (O’Sullivan, 2005, 33). Es desde este punto de vista que la rizomática constituye, ante todo, una cuestión de posicionamiento, experimentación y estrategia. Esta noción expandida de la práctica artística comporta entender la vida como una obra de arte, como una creación en sí misma, fruto de encuentros, intercambios y experimentaciones. Guattari retomará este proyecto y lo desarrollará en sus escritos ecosóficos.

Las implicaciones de esta rizomática para la práctica del historiador del arte consistirán en desarrollar una actitud forense que se centre en analizar, encontrar y catalizar líneas de fuga entre, debajo y dentro de los sistemas y estructuras ya existentes. La práctica artística define el meticuloso proceso mediante el cual se abre un espacio liso en el espacio normativizado, organizado y jerarquizado. Estas líneas escapan de los regímenes territorializados de pensamiento y, aunque pueden comportar transformaciones y aperturas, también pueden derivar en la captura. Entender el arte de esta manera constituye «una llamada a centrar la atención en lo actual», es decir, en aquello que ya constituye un hábito, «aunque solo sea para desbloquear las potencialidades, las virtualidades encapsuladas en cada momento». El arte ocupa una posición intersticial entre lo actual y lo virtual, y actualiza lo virtual, de ahí que pueda ser definido como una máquina que produce una nueva realidad con los materiales que nos rodean. Desde este prisma, la naturaleza significacional y objetual del arte se ve reemplazada por su carácter metodológico o pragmático.⁴⁴ En definitiva, la rizomática del arte comporta dejar de ver la historia del arte como una «arqueología del arte» obsesionada con los orígenes, con la memoria a largo plazo, congelada por el peso de la historia, y pasar a definirla más bien como una «cartografía del arte», un diagramatismo creativo de nuestras conexiones y de nuestras potencialidades, un mapeo que presta atención a cómo se distribuyen los afectos, las trayectorias y los devenires futuros, así como los registros ya delimitados de la representación y la significación. Semejante cartografía constituye una práctica impersonal, y la obra de arte, del mismo modo que la subjetividad, se define como un agenciamiento de elementos heterogéneos que permite que emerjan diferentes afectos y trayectorias posibles (O’Sullivan, 2005, 36).

⁴⁴ Como sostiene O’Sullivan, una rizomática del arte es una cuestión de metodología, de pragmática; un mapa se produce para inducir transformaciones que experimentamos en nuestros propios cuerpos: «Un rizoma, en tanto que mapa, tiene que ver con la experimentación. No rastrea algo que vino antes (de nuevo, sin representación), sino que crea activamente el terreno que mapea, estableciendo los puntos de coordinación para un mundo en desarrollo, para subjetividades por venir» (O’Sullivan, 2005, 35).

4.3. La reconfiguración de la historia del arte según el funcionamiento del afecto, la enunciación y el acontecimiento

En *Art history after Deleuze and Guattari*, los investigadores Stephen Zepke y Sjoerd van Tuinen (2017) sostienen que, a pesar de que Deleuze y Guattari no se dedicaron al arte o a la historia del arte, han conseguido revitalizar los enfoques ontológicos y los análisis formales del hecho artístico, además de contribuir significativamente a las disciplinas de la historia y la teoría del arte y los estudios cinematográficos. Su aportación se ha concretado en el desarrollo de la filosofía en tanto que lógica conceptual, el arte como sensación y la historia del arte como referencia proposicional. Para la elaboración de sus textos filosóficos, han recurrido con frecuencia a conceptos de la historia del arte, como la «gramática histórica de las artes figurativas» de Alois Riegl o los «tensores formales» de Heinrich Wölfflin. Zepke y Van Tuinen señalan que los análisis desarrollados desde el pensamiento creativo de Deleuze y Guattari plantean cuestiones relevantes sobre las diferencias y los vínculos entre la ontología y la estética, entre la ontología y la historia, entre «lo que dicen los artistas» y «lo que dicen los historiadores del arte», y entre una ontología de la expresión y los métodos formalistas (Zepke y Van Tuinen, 2017, 9-10).

La reconfiguración de los procedimientos que ofrece el pensamiento de Deleuze y Guattari para la disciplina de la historia del arte y las humanidades en general, se origina en su teoría de la individuación, que va más allá de las distinciones entre el sujeto y el objeto, lo que constituye el núcleo central de su proyecto filosófico: «si bien la identidad y la propia idea de la historia del arte, contraponiéndose a la historia natural, implican la subjetividad humana como su base invariable de significado y composición, [Deleuze y Guattari] niegan rotundamente cualquier interioridad a la historia». Las obras de arte son, para estos autores, expresiones de fuerzas inmanentes que animan nuestro mundo y el cosmos, y presentan expresiones que actúan en unas condiciones en constante variación. A pesar de que estas condiciones puedan cambiar por los devenires subjetivos o por ámbitos como la política, según Deleuze y Guattari esta no juega un papel decisivo. Las fuerzas no son ideas, sino que emergen de los materiales que las actualizan. La expresión es intrínsecamente creativa y el *modus operandi* del arte es la invención de nuevas sensaciones, nuevas experimentaciones con problemas nuevos y antiguos. Desde esta perspectiva, el arte está vivo en un doble sentido vitalista: por un lado, porque está conectado «al mundo natural» y, por otro, porque se desarrolla según sus coordenadas internas (Zepke y Van Tuinen, 2017, 7).

Deleuze y Guattari tratan a la historia del arte igual que al arte o a cualquier otro objeto de conocimiento, sea artístico o no: la tarea consiste en escudriñar cada campo en busca de potencialidades que permitan transmutar los agenciamientos en algo diferente. La principal consecuencia de esta historia sin sujeto ni objeto es que «la historia del arte se desterritorializa, se desconecta de sus métodos y supuestos representacionales habituales (como la iconografía y como la rígida noción de *historia* lineal), antes de ser reterritorializada en una selección de sus aspectos (su formalismo estilístico y su enfoque hacia “lo nuevo”». Más allá de un conjunto de instrumentos lingüísticos que pueden ser aplicados a las obras de arte, Deleuze y Guattari ofrecen una lógica de la

sensación que emplea el arte como soporte para la creación de nuevos conceptos. Desde este prisma, los conceptos expresan el acontecimiento y, al mismo tiempo, expresan las cualidades formales de la obra. Partiendo de estas coordenadas, la tarea del filósofo, del historiador o del teórico del arte consistirá en conceptualizar (y describir las operaciones de) la sensación como el material propio del arte. Más que una oda al arte conceptual o una reivindicación de una práctica interdisciplinaria basada en la investigación, la lógica de la sensación constituye una llamada a atender la especificidad de todo arte, esto es, la estética como su cualidad intensiva (Zepke y Van Tuinen, 2017, 8).

La historia del arte tiende a separar su discurso de los «objetos» de los que habla y a conectar ambos elementos a través del mecanismo de la representación. Este es el método con el que se mapean las coordenadas del arte según un plano que se cree que es común. Los ejes cronológicos, espaciales o de contenido proporcionan los puntos de referencia de las taxonomías en las que se aventura la disciplina. Sin embargo, Deleuze y Guattari no ofrecen una historia del arte cronológica, estilística, mediática o lingüística, sino que desarrollan un pensamiento del arte que está encarnado en las obras, que atiende las relaciones y operaciones que emanan de ellas y que estas desarrollan para ellas mismas. La lógica de la sensación es una lógica del encuentro afectivo y productivo entre dos o más cuerpos. De ahí que la historia del arte sea redefinida desde el punto de vista del acontecimiento: «si se puede decir que Deleuze y Guattari “leen” la historia del arte desde la perspectiva del acontecimiento, esto no implica abandonar por completo la historia, y especialmente la historia del arte». Por el contrario, apuestan por «usarla de manera selectiva, para explicar la emergencia de lo no histórico [...] que define el acontecimiento» (Zepke y Van Tuinen, 2017, 9). Un acontecimiento tiene sus propias características formales, un sistema de signos, significantes y asignificantes, y la tarea del historiador consiste en conectar las cualidades formales con los rasgos intensivos del acontecimiento.

Retomando la crítica de Kant en la que se involucra Henri Bergson, Deleuze y Guattari destacan aquel «devenir virtual del arte» de la «historia del arte actualizada»: si, atendiendo a su modalidad habitual, la historia del arte «aparece como una sucesión analítica y lineal de distintos estilos artísticos e imágenes claramente identificadas», el devenir virtual del arte se refiere a «un conjunto contingente y variable de “diagramas”, una coexistencia de potenciales creativos o “máquinas abstractas” capaces de convertir cada formación histórica de adentro para afuera a través de una repetición de sus diferencias internas». Si la historia del arte se ha ocupado tradicionalmente de analizar y describir imágenes inertes, Deleuze y Guattari las entienden como objetos que no solo expresan, sino que participan en la construcción de un mundo cambiante. Desde este prisma, la obra de arte expresa y construye fuerzas heterogéneas, y deja atrás la idea del objeto producido por manos únicamente humanas. La historia del arte analiza los artefactos culturales conectando la creatividad y las condiciones históricas, lo que describe ampliamente los postulados de la historia social del arte.⁴⁵ Sin embargo, interpretar el pasado desde la imagen del presente hace que el

⁴⁵ En este sentido, tal y como sostienen Zepke y Van Tuinen, «al reducir el pasado a sus crónicas, o bien se persigue el sueño imposible de dar una representación exhaustiva de un evento histórico (la *Mona Lisa*, las *Vidas de los artistas* o

acontecimiento estético se evapore. Evitando subordinar el acontecimiento a su crónica, Deleuze y Guattari proponen rearticular la historia del arte como una historia de los acontecimientos intensivos. Desde este enfoque, la sensación precede a su entendimiento, no pasa por el concepto y está conectada por el cosmos virtual e infinito.⁴⁶

La historia es el residuo del acontecimiento, no al revés. La práctica del historiador del arte no consiste en describir su valor histórico en relación con una verdad objetiva, sino que se centra en buscar expresiones sedimentadas de procesos creativos que lo exceden, una práctica creativa que tiene que ser empalmada con la escritura y el pensamiento del arte. Las obras de arte son entendidas de este modo como materiales para la expresión filosófica, historiográfica, etc., en los que «cada realidad es fabulada», lo que lleva a involucrarse en procesos de desterritorialización y territorialización que expresan los ritmos inmanentes de la vida: «debemos escuchar atentamente a los artistas, pero no al significado literal o representativo de sus palabras, sino a sus ritmos y a sus cadencias, a sus tonos y a sus armónicos, a sus “estilos” abstractos y materiales, para que puedan habitarnos, sobrepasarnos, animar un “cuerpo sin órganos” en constante expansión con sus velocidades y lentitudes únicas» (Zepke y Van Tuinen, 2017, 13). Por mucho que el trabajo del historiador del arte se base en las fuentes primarias y secundarias, el análisis constituye una creación en sí misma que no intenta suplantar a la obra de arte mediante un ejercicio de representación.

La historia del arte se asienta en unos presupuestos neokantianos, tal y como fueron establecidos por Ernst Cassirer y consagrados por Erwin Panofsky y Ernst Gombrich. Deleuze y Guattari, por el contrario y al igual que Bergson, son postkantianos en la medida en que «están mucho más interesados en los modos en que la comprensión y la imaginación pueden ser dislocadas en favor de un empirismo trascendental orientado a las ideas de la razón». Esta orientación los aproxima, según Zepke y Van Tuinen, a la escuela de historiadores del arte «expresionistas», que con frecuencia se oponen a la trayectoria neokantiana de la historia del arte. Esta escuela está formada por Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945) y Wilhelm Worringer (1881-1965). Deleuze y Guattari se interesaron por cómo estos autores persiguieron sus especulaciones filosóficas a través de rigurosos análisis formales de artes y oficios. Conceptos como la «voluntad del arte» o categorías como lo «háptico» y lo «óptico» adquieren poco significado fuera de los ejercicios empíricos que los «expresan» desde el punto de vista cultural e histórico, de ahí que captaran el interés de Deleuze y Guattari. De manera similar, los conceptos fundamentales de la historia del arte (lineal / pictórico, plano / recesión, cerrado / abierto, multiplicidad / unidad, claro / incierto) desarrollados por Wölfflin (1952), influyeron significativamente en el desarrollo de una taxonomía de signos no representativa y no estructuralista por parte de los pensadores franceses.

incluso *La historia del arte* como tal), o bien se limita a describir el contexto original de ese acontecimiento, la biografía del artista, las circunstancias socioeconómicas históricas, etc.» (Zepke y Van Tuinen, 2017, 11).

⁴⁶ «El pasado nunca acaba completamente con el presente, sino que forma una continuidad duracional con este, el cual se despliega en el futuro en todos sus niveles coexistentes. Esta no es la noción de *historia del arte* clásica, donde la historia se desarrolla cíclicamente (nacimiento, crecimiento, degeneración) o cronológicamente por causa y efecto, sino que es más bien una teoría de ciertos “acontecimientos” privilegiados que exceden todo condicionamiento temporal (a saber, la “historia”), insertando en él un impulso aleatorio. Para Deleuze y Guattari, este impulso aleatorio es primario y estético» (Zepke y Van Tuinen, 2017, 12).

La historia del arte, del modo que habitualmente se formula como un relato de las vidas de los artistas, como una historia y una teoría de los lenguajes, los materiales e incluso las exposiciones, se asienta en un paradigma representacional que desatiende la «capacidad enunciativa» de los propios materiales con los que está hecho el arte. De esta manera acaba por bloquear las potencialidades que alberga para desencadenar transformaciones, para dar lugar no a la reproducción de lo mismo, sino a la producción de lo nuevo: «la historia de los códigos, los iconos, las técnicas y los estilos, narra los diversos materiales de arte, pero no puede explicarlos [...]. El acto creativo presupone un acontecimiento que confronta los elementos estilísticos *a priori* con algo que aún no se ha dado en la experiencia» (Zepke y Van Tuinen, 2017, 15). Una historia del arte planteada desde la lógica del acontecimiento, además de dar cuenta de la figuración y la narración, permite hacer visibles nuevas fuerzas no familiares que transforman nuestras modalidades existenciales. Tal y como afirman Deleuze y Guattari, el arte, más allá de la representación, es experimentación del mundo, de las relaciones, de las agencias y las sensaciones. Y cuando los artistas superan sus propias limitaciones y las que les imponen los materiales, el arte deja de ser irreductible a la lógica de los estilos o los lenguajes.⁴⁷

Deleuze y Guattari se refieren a las obras de arte en sí mismas y también a un paradigma ético, estético y político que se refleja en aquello que llamamos *arte*, pero que sin embargo está en juego en una gran variedad de ámbitos y prácticas (en la política, en la ciencia, etc.). No existe una historia del arte como una sucesión lineal de imágenes artísticas de pensamiento, sino que «la historia consiste, en cambio, en un conjunto multilíneal de formaciones complejas en las que cada era histórica posee las mismas posibilidades formales, aunque ordenadas de acuerdo con una geografía estratificada de manera diferente». Esto es lo que Deleuze y Guattari definen como una geología o historia natural de los procesos creativos. La vida inorgánica deforma los moldes que intentan formatear el arte, las distinciones tradicionales de estilo, la disciplina basada en el medio, las intenciones artísticas y los modelos clásicos. En el paradigma moderno del arte, tal y como sostienen Zepke y Van Tuinen, «deja de persistir toda diferencia entre la naturaleza y el arte». La teoría de la rizomática de la creación define las épocas de la historia del arte desde el punto de vista material y genético, más que formal. Más allá de las distinciones modernas entre figuración / abstracción, representación / cuestionamiento autorreflexivo de la representación, «se topa aquí con una multiplicación de perspectivas históricas y agenciamientos del arte, por ejemplo, sobre la pintura abstracta, la pintura figurativa, la pintura diagramática» (Zepke y Van Tuinen, 2017, 16-17).

Deleuze y Guattari cualifican su estética vitalista de «moderna». Una de las batallas que Deleuze tendrá con Clement Greenberg, Leo Steinberg y Michael Fried, será por el concepto de *opticalidad*,

⁴⁷ «[...] desde el momento en que se da la genialidad, hay algo que ya no pertenece a ninguna escuela, a ningún tiempo, efectuando una abertura —el arte como *proceso* sin finalidad, pero que se realiza como tal [...]. Es ahí donde el arte accede a su modernidad auténtica, que tan solo consiste en liberar lo que estaba presente en el arte de cualquier época, pero que estaba oculto bajo los fines y los objetos, aunque fuesen estéticos, bajo las recodificaciones o las axiomáticas: el puro proceso que se realiza y que no cesa de ser realizado en tanto que procede, el arte como “experimentación”» (Deleuze y Guattari, 1985, 380-381).

que rechazará, aunque abrazará el énfasis de los críticos de arte hacia la abstracción no representacional y la ausencia de profundidad que creaban sus trabajos. Deleuze y Guattari definen la pintura como una práctica de crítica inmanente que busca sus condiciones *a priori*, lo que, más allá de ser el color y la doble dimensionalidad, se refiere a un proceso de experimentación, de devenir. Zepke y Van Tuinen sostienen que, mientras que una «historia del arte politizada» es claramente posible⁴⁸ —enfoque por otra parte decisivo para la historia del arte feminista o para la New Art History—, esta generalmente tiende a seguir los compromisos políticos de los artistas que se discuten, por lo que se entiende la estética como una estrategia política. Este es el giro que, según Deleuze y Guattari, experimenta el arte a partir de la década de los sesenta del siglo XX, caracterizado por un alejamiento de su entendimiento estético y un acercamiento hacia un paradigma basado en la idea estructuralista del texto codificado. Al decir de Zepke y Van Tuinen, no obstante, dicho giro ofrece a los historiadores una oportunidad para tejer nuevas genealogías materialistas del arte actual que resistan a adscripciones genéricas como la de los postconceptualismos (Zepke y Van Tuinen, 2017, 17-18).

5. Estado de la cuestión

Nuestra investigación se propone mapear las experimentaciones que resultan del encuentro entre la ecosofía guattariana y la práctica artística actual como elementos que promueven la producción de una subjetividad posthumana que impugna las biopolíticas de representación. Hasta donde sabemos, no existe ninguna investigación que haya abordado nuestro objeto de estudio en los términos en los que nosotros lo hemos formulado, concatenando los cuatro núcleos conceptuales y articulando los tres marcos teóricos en el intento de resolver el problema planteado. En este sentido, aspiramos a realizar una contribución original y substantiva al campo de la historia, la teoría y la filosofía del arte, sostenida en un trabajo cuidadoso, riguroso y valioso. Si bien es cierto que la ecosofía guattariana constituye una referencia habitual en la literatura que versa sobre las relaciones entre el arte y la ecología, en la gran mayoría de casos los autores se limitan a mencionar que la visión triecológica constituye un patrimonio guattariano. En efecto, son muy pocos los autores que analizan la complejidad de su sistema de pensamiento y emplean sus herramientas para elaborar cartografías afirmativas de los afectos que emergen del encuentro con obras de arte actuales. A pesar de constatar que el trabajo ecosófico de Félix Guattari es ampliamente conocido, su uso tiende a no ser sistemático, y este hecho ha inhibido su recepción metodológica en las ciencias humanas y sociales. Nuestra investigación pretende cambiar la manera como comúnmente se lee su trabajo y construir cartografías críticas, perspectivas analíticas y argumentos sólidos que permitan comprender de modo más claro a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de un enfoque guattariano.

Para elaborar nuestro estudio nos hemos servido de fuentes primarias y fuentes secundarias. Las

⁴⁸ Como, por ejemplo, la desarrollada por T.J. Clark (1985), quien analizaba la pintura de principios del siglo XX como una articulación de las condiciones sociales y políticas de la vida moderna.

primeras las constituyen, por ejemplo, libros monográficos escritos por Félix Guattari, publicados en vida o póstumamente, y escritos críticos sobre la cuestión del esquizoanálisis, la ecosofía o el arte. Las obras de arte en sí mismas —a la mayoría de las cuales hemos podido acceder por diversos medios—, junto a textos escritos por los mismos artistas o entrevistas realizadas a estos últimos, son entendidas asimismo como fuentes primarias. Consideramos fuentes secundarias todos los textos escritos por autores contemporáneos que revisan, reelaboran o actualizan el pensamiento de Guattari y Deleuze desde múltiples perspectivas. De igual modo, entendemos como fuentes secundarias los textos de pensadores, historiadores, curadores o escritores que reflexionan acerca de las obras de los artistas que conforman nuestros casos de estudio. El uso que hacemos de las fuentes primarias y secundarias —cuya referencia bibliográfica estará debidamente indicada en notas a pie de página o entre paréntesis— obedece a su función de complementar y enriquecer la visión que proponemos acerca de la función del arte en la producción de modos de ser en el mundo diferenciados, alterificados y heterogéneos, de ahí que puedan considerarse desde el punto de vista de una doble inflexión posthumanista y postantropocéntrica.

Tanto las traducciones de obras originales como los estudios secundarios sobre Deleuze y Guattari han proliferado en los últimos decenios, sobre todo en el mundo anglófono. Esta disponibilidad es desigual en relación con la publicación de textos inéditos de Guattari tanto en lengua francesa como en inglesa.⁴⁹ La recepción de la obra de Guattari en lengua castellana, aunque recientemente se han publicado volúmenes clave que contribuyen a una mejor comprensión de la complejidad, el valor y la vigencia de su pensamiento, destaca por su intermitencia y en cualquier caso no ha comportado una proliferación de estudios secundarios que pongan en práctica una selección de ideas en campos disciplinarios diversos, como en el caso del mundo anglófono. En lo que respecta a las traducciones en lengua castellana, algunos de sus textos fueron publicados en los años inmediatos a su lanzamiento en francés, como por ejemplo *Psicoanálisis y transversalidad* —publicado en 1976 por Siglo XXI (Buenos Aires)—, *Las tres ecologías* —publicado por Pre-Textos (Valencia) en 1990—, *El constructivismo guattariano. Un proyecto ético-estético para una era post-media* —publicado en 1993 por la Universidad del Valle (Cali)— y *Caosmosis* —publicado por Manantial (Buenos Aires) en 1996—. Sin embargo, las traducciones al castellano no se retomaron hasta el año 2000, con la excepción de *El devenir de la subjetividad* —publicado en 1998 por Dolmen (Caracas y Santiago de Chile)— y *Las verdades nómadas & General Intellect* —publicado en 1999 por Akal (Madrid)—. Evidencia de la lenta recepción de la última obra de Guattari en lengua castellana es el libro *Cartografías esquizoanalíticas*, el cual no fue publicado hasta el año 2000 por Manantial (Buenos Aires), mientras que la obra original se publicó en lengua francesa once años atrás.

En el año 2004 salió a la luz un estudio monográfico fundamental para la comprensión de la estética ecosófica en el marco del capitalismo mundial integrado y en un mundo tecnológicamente

⁴⁹ «Parece que debe enfatizarse el hecho de que Guattari tuvo una carrera fuera de sus colaboraciones con Deleuze, porque hasta ahora las críticas secundarias sobre el trabajo de Deleuze y Guattari han tendido a pasar por alto sus contribuciones por completo o a asignarles un papel meramente secundario»; Ian BUCHANAN (2005), «Deleuze, Gilles and Félix Guattari», en Michael GRODEN, Martin KREISWIRTH e Imre SZEMAN (eds.), *The Johns Hopkins guide to literary theory and criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. 248.

mediatizado. Se trata de *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, publicado por Traficantes de Sueños (Madrid), donde el pensador y activista francés despliega las ideas principales de su teoría del capitalismo mundial integrado. Le siguió un libro escrito en conjunción con la psicoanalista Suely Rolnik que daba cuenta del compromiso de Guattari con los movimientos emancipatorios en Brasil en la década de los ochenta: *Micropolítica. Cartografías del deseo*, publicado por la misma editorial en 2006. El único libro que se publicó en esta primera década del siglo XXI es un compendio de textos esquizoanalíticos, ecosóficos, artísticos y urbanísticos, titulado *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*, publicado en 2008 por Fundación Comunidad (Cali). A partir del año 2010 se han publicado dos textos monográficos elementales que corrigen el letargo de su recepción en lengua castellana. Nos referimos a *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles* —publicado por Cactus (Buenos Aires) en 2013, que constituye una traducción de la edición en francés publicada en 2011— y *La revolución molecular* —publicado en 2017 por Errata Naturae (Madrid), cuya versión original en francés fue publicada en 1977—. Junto con este último libro, la publicación que marcará un antes y un después en la comprensión del proyecto ecosófico para los lectores de lengua hispana será *¿Qué es la ecosofía?*, una extensa selección de textos teóricos, filosóficos, periodísticos y entrevistas inéditas, elaborada por Stéphane Nadaud y publicado por Cactus (Buenos Aires) en 2015.

Sin embargo, aún existen publicaciones elementales para la comprensión del proyecto esquizoanalítico y ecosófico que solo han sido traducidos al inglés, como *Chaosophy. Texts and interviews, 1972-1977* y *Soft subversions: Texts and interviews, 1977-1985*, un compendio de textos teóricos y entrevistas a Guattari, editado por Sylvère Lotringer y publicado por Semiotext(e) (Los Angeles) en 2009. Uno de los títulos cuya traducción en inglés tardó en ver la luz es *The machinic unconscious. Essays in schizoanalysis*, publicado en 2011 por Semiotext(e) (Los Angeles), traducción del original publicado en francés en 1979. El filósofo Gary Genosko, uno de los principales lectores de la obra de Guattari, publicó en 1996 *The Guattari reader* —Blackwell (Oxford y Cambridge)—, estudio que se puede considerar como el primer intento de reivindicar la singularidad del pensamiento guattariano y su importancia para entender nuestro presente. Las diversas traducciones al inglés de textos inéditos de Guattari que contiene el volumen, las cuales van precedidas por una introducción crítica de Genosko, abordan temas claves como la antipsiquiatría, el antipsicoanálisis, los procesos *esquizo* y la era postmedios por la que abogaba Guattari con el fin de revertir los desarrollos necropolíticos de la posmodernidad. El mismo Genosko publicó en 2012 *Félix Guattari: An aberrant introduction* —Continuum (Londres)—, donde retoma, amplía y reelabora la introducción del *Reader* de 1996 y donde ahonda en las principales ideas de Guattari en relación con la transversalidad, con su trabajo llevado a cabo en Japón, con la semiótica y con los cuatro funtores, y que ofrece un listado exhaustivo de los escritos de Guattari publicados en inglés ordenados cronológicamente. El mismo autor publicó tres años antes *Félix Guattari. A critical introduction* (Londres y Nueva York, Pluto Press, 2009), en el que, abordando las tres facetas del pensador, pone la atención en la cuestión de la transversalidad y la política, la subjetividad, el arte, la ecosofía, la semiótica asignificante, el cine menor, la sociedad en red y el afecto.

Algunas de estas cuestiones fueron exploradas en el compendio de textos editado por Gary

Genosko y titulado *Félix Guattari in the age of semiocapitalism* (Edimburgo, Edinburg University Press, 2012), concebido como una edición especial en el marco de los *Deleuze and Guattari Studies* de la Universidad de Edimburgo, una línea editorial al cuidado del filósofo Ian Buchanan. En esta colección de textos realizados por los principales lectores de Guattari —entre los cuales hay Stephen Zepke, Maurizio Lazzarato y Felicity Colman— se abordan, bajo la teorización del semiocapitalismo como figuración sociopolítica, subjetiva y material, temas clave en el pensamiento guattariano, como el arte como máquina abstracta, el animismo maquínico o el juego como un campo afectivo productor de subjetividad. El mismo Genosko ha contribuido a los estudios sobre Guattari con el volumen monográfico publicado recientemente y titulado *The reinvention of social practices: Essays on Félix Guattari* (Londres, Rowman & Littlefield, 2018), un conjunto de ensayos donde el autor reflexiona sobre la importancia de materializar una era postmedios, de atender las potencialidades transformadoras del arte y las conexiones rizomáticas entre los diferentes agenciamientos colectivos. Suplementando estos tres apartados, Genosko dedica una sección a hablar de la cuestión del método en la obra guattariana. Todos estos títulos constatan la actualización en curso de la filosofía pragmática de Guattari en nuestro mundo actual, expresan un intento de acomodar las perspectivas críticas elaboradas por el pensador a las coordenadas de nuestra historicidad y, ante todo, atestiguan la vigencia y el valor de un pensamiento para analizar y trabajar las subjetividades individuales y colectivas del mundo contemporáneo.

Existen dos compendios de textos escritos por autores distinguidos de los *Deleuze & Guattari Studies* que han facilitado la comprensión del proyecto ecosófico guattariano, a la vez que contextualizan su relevancia en el marco de su práctica psicoanalítica, activista y filosófica. El primero de ellos, *The Guattari effect*, editado por Éric Alliez y Andrew Goffey y publicado en 2011, reúne voces de filósofos, psicoanalistas, sociólogos, antropólogos y artistas influenciados por Guattari, como Jean-Claude Polack, Peter Pál Pelbart, Anne Querrien, Isabelle Stengers, Anne Sauvagnargues, Antonio Negri, Franco Berardi y Stephen Zepke, cuyos textos abordan las valuosas contribuciones de Guattari en los campos de la lingüística, la economía, la pragmática, la ecología, la estética y la teoría de los medios. En el volumen, los textos están organizados en las secciones «Historias», «Protocolos críticos y clínicos», «Conexiones sociales y políticas» y «Efectos ético-estéticos». El segundo de ellos es *Schizoanalysis and ecosophy: Reading Deleuze and Guattari*, editado por Constantin Boundas y publicado en Bloomsbury en 2018, en el que especialistas como Anne Querrien, Andrew Goffey, Jean-Sebastien Laberge, Hanjo Berressem, Gary Genosko y Andrej Radman, investigan la actualidad del esquizoanálisis y la ecosofía como una política revolucionaria de experimentación, atendiendo al contexto histórico de la Francia de Guattari, incluido el papel de los maoístas y la importancia de la situación política en Argelia.

Janell Watson, teórica de la comunicación y del lenguaje, publicó en 2009 *Guattari's diagrammatic thought: Writing between Lacan and Deleuze* (Londres y Nueva York, Continuum), un estudio que se centraba en el método diagramático para el análisis de las formaciones de subjetividad desarrollado por Guattari en *Cartografías esquizoanalíticas*, el cual puede ser entendido como la base teórica de *Las tres ecologías*. Otro de los interlocutores guattarianos sobre todo en lo que respecta a su teorización

acerca del capitalismo mundial integrado y el semiocapital es Franco Berardi, *Bifo*. El filósofo italiano, con quien Guattari cultivó una relación de amistad, publicó en 2013 *Félix: Narración del encuentro con el pensamiento de Guattari. Cartografía visionaria del tiempo que viene* (Buenos Aires, Cactus), en el que se propone recorrer el pensamiento de Guattari desde la psicoterapia institucional hasta la ecosofía, y su trabajo con Deleuze, desde el punto de vista del psicoanálisis, la política y la filosofía. Cabe mencionar la publicación de un reciente estudio que reivindica la importancia de la obra de Guattari para el campo de la geografía humana. Nos referimos a *Why Guattari? A liberation of cartographies, ecologies and politics* (Routledge, 2019), un compendio de textos editado por Thomas Jellis, Joe Gerlach y J.D. Dewsbury, donde varios autores, entre los cuales están el propio Genosko, Anne Querrien y Stéphane Nadaud, abordan la vigencia de las herramientas conceptuales de Guattari, las cuales han organizado en tres secciones: cartografías, ecologías y micropolíticas.

A esta lista, seguro incompleta, de publicaciones que abordan la repercusión intelectual de Guattari para los pensadores de nuestro tiempo, se puede sumar *Mutating ecologies in contemporary art* (Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019), una publicación que editamos nosotros mismos y que tiene su origen en los simposios con título homónimo que fueron acogidos por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en los años 2016 y 2018. El libro incluye una selección de textos de historiadores del arte, filósofos, curadores, sociólogos y artistas, como Maja Fowkes, Reuben Fowkes, Jean-Sébastien Laberge, Laura Benítez Valero, Helen Torres, Christine Mackey, Hanna Husberg, Ila Nicole Sheren, Pablo de Soto, Anna Maria Hällgren, Mitra Azar, Fiona Curran, María Heras López, Chiara Sgaramella y Christian Alonso. Las contribuciones reflexionan acerca de las posibilidades críticas y afirmativas de una práctica de la ecología expandida para el pensamiento, la curaduría y la práctica del arte. Las diversas contribuciones retoman el mandato guattariano de imaginar y materializar otras configuraciones existenciales sobre la base del *continuum* biosfera, sociosfera y tecnosfera como el método más efectivo para revertir los efectos nocivos de las urgencias derivadas de la devastación medioambiental, de la degeneración de las relaciones sociales y de la homogenización de los hábitos de pensamiento, entendidos como los desarrollos del nuevo orden global servido por el capitalismo avanzado. Los autores incluidos ponen en práctica las herramientas conceptuales y metodológicas concebidas por Guattari en la exploración de otras formas existenciales.

Recomposicions maquíniques (Ajuntament de Barcelona i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019) es un ensayo teórico y crítico fruto del proyecto expositivo de título homónimo que tuvimos la oportunidad de presentar en el Centre Cívic Can Felipa (Barcelona) en 2017. El texto pone a prueba una concepción del arte entendida como una política ecosófica que favorece la creación de formas de vida no antropocéntricas. Partiendo del legado de Félix Guattari, nuestro proyecto pone el acento en la capacidad del arte de transformar nuestra sensibilidad y de catalizar una subjetividad que interrumpe las territorializaciones capitalistas y heterogeniza la existencia, lo que genera de este modo relaciones más sostenibles con la alteridad. Los artistas y colectivos participantes fueron The Otolith Group, Bureau d'Études, Regina de Miguel, Andrés Vial, Joana Moll, Vicky Benítez, Projecte Úter, Helen Torres, Mitra Azar, Raquel Alamo Bergström y Sergio Monje. Los proyectos

seleccionados consideraban el nexo entre las condiciones de vida de las especies alóctonas y las personas migrantes, el extractivismo de recursos minerales y la minería de datos, la contaminación por los residuos nucleares y las tiendas *online*, el potencial emancipador de los bancos de semillas y las nuevas tecnologías, la biodiversidad natural-social y las formas de vida tecnológicas. Actualizando las potencialidades críticas de la ecosofía guattariana, *Recomposicions maquíniques* investiga nuevas formas de control biopolítico y avanza nuevas formas de resistencia afirmativa desde la práctica y el pensamiento del arte.

A pesar de que no exista ningún estudio que examine las posibilidades de la articulación de la ecosofía y la práctica artística para la subjetivación posthumana en el marco de la sociedad de la integración, sí que hemos encontrado, no obstante, investigaciones previas que se acercan tangencialmente desde ámbitos como la filosofía, la teoría, los estudios de cine, la historia y la propia práctica del arte. Después de identificar las fuentes principales, hemos procedido a un estudio interpretativo y comparativo de los enfoques y las técnicas empleadas por sus autores. El criterio elemental que hemos seguido para incluirlas en nuestro estado de la cuestión obedece a la adecuación conceptual, teórica y metodológica al problema que plantea nuestra investigación. Con el objetivo de delimitar aún más su alcance, volvemos a reformularlo en dos preguntas interrelacionadas: ¿de qué manera una perspectiva analítico-pragmática de ciertas prácticas artísticas puede dar cuenta de la eficacia transformadora de la estética como una práctica de subjetivación que resiste a los dispositivos de captura semiótica?, ¿cómo se puede intensificar el potencial singular de cada obra de arte de engendrar territorios existenciales que faciliten la conexión con la alteridad humana y no humana, más allá de las coordenadas humanistas y antropocéntricas? En el desarrollo de nuestro análisis hemos constatado que las investigaciones previas tan solo han hecho una contribución limitada al campo de estudio que hemos delineado. A continuación nos proponemos explicar en qué sentido.

Las fuentes que se aproximan al tema en cuestión las forman diversas publicaciones que o bien incorporan una perspectiva deleuzoguattariana —esto es, basándose en la teoría de la creación artística elaborada por Félix Guattari en colaboración con Gilles Deleuze—, o bien abordan la cuestión desde el corpus teórico-práctico de Félix Guattari de manera particular. De estas, hemos privilegiado aquellos títulos que responden al tema de la estética ecosófica desde un abordaje sistemático del pensamiento de Félix Guattari, considerado en su singularidad y en colaboración con Gilles Deleuze, que se retroalimenta con las experimentaciones que emanan del encuentro con prácticas artísticas actuales. Se han descartado, por tanto, los estudios que discriminan conceptos o ideas de la ecosofía, y/o los que los conjugan con otros marcos. No procederemos a una clasificación de los diferentes apartados siguiendo un orden cronológico, sino más bien temático, organizado en función del grado de proximidad con el núcleo conceptual y metodológico de nuestra investigación. Si se puede trazar una evolución en la selección temática que proponemos, se manifiesta en un progresivo desplazamiento de una revisión teórico-crítica de la teoría onto-ético-estética de Deleuze y Guattari, elaborada en colaboración y de manera individual y apoyada en los mismos casos de estudio artístico que estos dos autores emplearon en sus investigaciones, a una

puesta a prueba de las herramientas teórico-metodológicas que proporcionan en análisis de producciones subjetivas, partiendo de una experimentación de los afectos actualizados de cada obra de arte analizada.

Esta evolución constituye, a nuestro parecer, un reajuste con las publicaciones que han proliferado en los últimos años sobre el papel del arte en el marco del pensamiento deleuzoguattariano, que en su voluntad de establecer los principales enunciados de su teoría estética empleando los mismos «ejemplos» de estos dos autores, acaban por transformar una experimentación en un ejercicio de representación y convierten su pensamiento estético en un manual petrificado, un peligro sobre el cual Deleuze y Guattari nunca dejan de alertar.⁵⁰ Al mismo tiempo, comprendemos que este ejercicio constituía una necesidad historiográfica a la luz de la proliferación de todos aquellos estudios que se han agenciado las ideas de Deleuze y Guattari, lo cual, si bien ha permitido la recepción de su trabajo desde una amplia variedad de perspectivas, no es menos cierto que ha dificultado decir con claridad a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de pensamiento estético deleuziano y/o guattariano. Nuestra investigación no entiende los conceptos guattarianos y sus mediatizaciones artísticas como puntos de llegada, sino como vectores de líneas de fuga que engendran campos de posibles. Pensamos con ellos para comprender cómo se actualizan todo tipo de territorios existenciales en nuestro encuentro con el arte. De esta manera creemos hacer justicia al pensamiento pragmático de Deleuze y Guattari, el cual definen como una «caja de herramientas» cuya razón de ser es proyectarse en nuevas producciones, operaciones y procedimientos subjetivos, tanto individuales como colectivos o geopolíticos.

Las diversas obras de arte que se pueden englobar dentro de la «máquina-Perejaume», la «máquina-Tue Greenfort», la «máquina-Ursula Biemann» y la «máquina-Critical Art Ensemble», las analizaremos desde la propia experimentación, desde la propia política de la sensación, atendiendo a las operaciones concretas con las que contribuyen a transformar la sensibilidad y a engendrar nuevos territorios subjetivos. Esta descripción-sensación de la experimentación que parte de proyectos con los que convivimos, responde a un intento de dar cuenta de las condiciones materiales de nuestra precisa historicidad desde una ubicación intersticial entre las potencialidades de la generalización de la estética y los desarrollos singulares del arte. El lector podrá constatar que las fuentes primarias y secundarias que hemos consultado están constituidas fundamentalmente por publicaciones en lengua inglesa, escritas en esta lengua original o traducidas al castellano. Esto se debe a que, a pesar de que los textos de Deleuze y Guattari se estén traduciendo en la actualidad a la lengua castellana por editoriales españolas y fundamentalmente de América Latina, la recepción de su pensamiento y su «puesta en encuentro» sistemática con el campo de la creación y el

⁵⁰ Tanto Deleuze como Guattari advierten de los peligros de convertir su filosofía en academicismo, en una teoría de referencia de carácter científico, entre otras cosas porque esto lleva a la pasividad y a la inacción, por el efecto de la representación. Poner a prueba conceptos implica experimentar con nuevas cartografías críticas y propositivas: “no se trata de hacer deleuzianismo o guattarismo: se trata de trabajar”. Guattari habla de la metodología de la afirmación y la creación cuando habla de la obra de Deleuze: “lo que caracteriza la obra de Deleuze es que cuando habla de Bergson, de Hume, del cine, de Spinoza, de Bacon, descentra cada vez su punto de vista y vuelve a forjar su lectura conceptual. Lo cual es al mismo tiempo un llamado a que el lector de Deleuze, por su parte, haga ese mismo movimiento de descentramiento»; Félix GUATTARI (2015), «Caosmosis, hacia una nueva sensibilidad», en *¿Qué es la ecosofía?*, p. 73.

pensamiento artístico constituyen un proyecto cuyo recorrido proviene de entornos francófonos y anglófonos.

5.1. Un deseo socialmente productivo. El esquizoanálisis de las artes visuales

La primera publicación que reseñaremos es *Deleuze and the schizoanalysis of visual art* (Bloomsbury, 2014), una antología de textos editada por Ian Buchanan⁵¹ y Lorna Collins.⁵² El libro analiza el encuentro de la práctica artística con el esquizoanálisis, una perspectiva analítico-pragmática desarrollada por Deleuze y Guattari en la que convergen teorías del yo, de la libido y del deseo, inspiradas en el psicoanálisis, con las teorías de la economía, la historia y la sociedad, inspiradas en el pensamiento de Karl Marx. El esquizoanálisis o «pragmática del inconsciente» —como lo definirá Guattari (2011, 27)— es una herramienta para mapear nuevos territorios existenciales que parte de la idea de que el deseo constituye una energía que produce lo real. Desde este prisma, la función del arte es tanto política como estética, en la medida en que transforma la percepción y la existencia misma. La idea que subyace en el esquizoanálisis en relación con el arte es que si uno no puede cambiar la percepción, entonces no puede cambiar nada políticamente. De ahí que Deleuze y Guattari insistan en la idea de que los artistas operen en el nivel de lo real, y no en el de lo imaginario o lo simbólico. Desde este prisma, las distinciones entre estética y política no se sostienen, dado que ambas se refieren a la formación y transformación de las normas sociales y culturales. Los ensayos que conforman el volumen exploran cómo cada artista contribuye a la estratificación y/o a la liberación del cuerpo social según si su trabajo refuerza las normas sociales o las desafía. Esta visión plantea la cuestión de que todos somos artistas, todos tenemos el potencial de ejercer lo que podría llamarse una función estético-política y cambiar el mundo que nos rodea. Con la misma facilidad, sin embargo, podemos vivir como criminales y no solo dejar que el *statu quo* perdure, sino también luchar para preservarlo como si fuera la libertad misma.

El libro está compuesto por ensayos escritos por autores de referencia en los estudios de Deleuze y Guattari, los cuales se agrupan en cuatro partes, tituladas, por orden de aparición, «Genealogy of art and schizoanalysis», «Raw data for schizoanalysis: outsider art», «Art as an abstract machine» y «Mobilizing schizoanalysis: collaborative art practice».⁵³ Buchanan y Collins abren la introducción, titulada «Inventando el esquizoanálisis», con las siguientes preguntas: «¿qué dijeron, en efecto, Deleuze y Guattari, sobre el arte?, ¿qué puede hacer uno con Deleuze y Guattari en relación con el

⁵¹ Ian Buchanan es profesor de estudios culturales en la Universidad de Wollongong (Australia). Es autor de *Deleuzism: a metacommentary* (Duke University Press / Edinburgh University Press, 2000), *Deleuze and Guattari's anti-Oedipus* (Nueva York, Continuum, 2008) y *Oxford dictionary of critical theory* (Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 2010). Es coeditor, entre muchos otros títulos, de *Deleuze and literature* con John Marks (Edinburgh University Press, 2000), *Deleuze and feminist theory* con Claire Colebrook (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000) y *Deleuze and music* con Marcel Swiboda (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2004). Asimismo, es editor de la revista *Deleuze and Guattari Studies* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007-2019).

⁵² Lorna Collins es artista, crítica de arte y educadora radicada en Cambridge, donde obtuvo su doctorado en filosofía francesa en el Jesus College. Asimismo, es coeditora de la serie editorial «Making Sense» (Berna, Peter Lang).

⁵³ Los nombres de los autores son, por orden de aparición, Ian Buchanan, Stephen Zepke, Alexander Wilson, Anna Powell, Lorna Collins, Susana Ballard, Jan Jagodzinski, Ayelet Zohar, Andrea Eckersley, Jac Saorsa, David Burrows y Simon O'Sullivan.

arte y los artistas?». Una de las cualidades del estudio es que no pretende discernir los conceptos, las perspectivas y los métodos de los autores franceses para adaptar los análisis de un modo «literal». La rigurosidad con la que describen las ideas estéticas de los pensadores aspira a mejorar el entendimiento de sus argumentos para poder sostener una práctica teórico-práctica significativa. Buchanan y Collins persiguen así el objetivo de llevar más lejos lo que consideran un proyecto incompleto —esto es, el propio esquizoanálisis—, no desde el punto de vista teleológico, con un objetivo conclusivo, sino precisamente desde el punto de vista pragmático y experimental, es decir, pretenden emplearlo para abordar nuevas problemáticas e involucrarse en el análisis de nuevas cuestiones: «queremos tratar su trabajo como una gran variedad de herramientas, como una multitud de trabajo de construcción, cuyo objetivo solo puede ser alcanzado intentando construir algo con ello» (Buchanan y Collins, 2014, 1).

De ahí que el objetivo del libro sea construir y utilizar una metodología para llevar a cabo un análisis crítico basado en el concepto de *esquizoanálisis* y aplicarlo al arte y a los artistas. Según Buchanan y Collins, al considerarse como un agenciamiento o un rizoma compuesto por el psicoanálisis, el marxismo y la fenomenología, el esquizoanálisis ofrece toda una teoría de la cultura y la sociedad. Los problemas fundacionales de cada uno de estos componentes gravitan alrededor de la cuestión del deseo. Sin embargo, la concatenación de estos tres ámbitos acaba por transformar la propia naturaleza de lo libidinal. La originalidad del pensamiento de Deleuze y Guattari sobre el esquizoanálisis se basa en una concepción del deseo como fuerza productora constitutiva de la realidad, y no como una energía indistinta, indiferenciada desde el punto de vista de la forma y el contenido, un significante vacío, como a menudo se malinterpreta. Esta confusión viene alentada por el «estilo literario» de los autores franceses y por su prolífica invención de conceptos, lo que con frecuencia dificulta la delimitación adecuada de los mismos. Sin embargo, como afirman Buchan y Collins, «la prodigiosa invención de conceptos de Deleuze y Guattari debe entenderse como un intento de crear un nuevo conjunto de coordenadas para el pensamiento que pueden y deben modificarse para adaptarse a nuevas circunstancias y a nuevas preguntas» (Buchanan y Collins, 2014, 2).

En la sección «Raw data for schizoanalysis: outsider art» («Datos en bruto para el esquizoanálisis: arte marginal»), encontramos varios capítulos que retoman los escritos y los dibujos de artistas esquizofrénicos, como Antonin Artaud y Adolf Wölfli, para hablar sobre la relación del arte con los trastornos psicóticos y para distinguir el carácter terapéutico del esquizoanálisis, en el cual se puede considerar como una herramienta de autocuidado. Suplementando esta «genealogía histórica», se elabora una genealogía de las prácticas artísticas contemporáneas, en su movilización de un esquizoanálisis afectivo a través de la noción de *diagrama*, esto es, su modo o mecánica de producción. El capítulo de Ian Buchanan, «The “clutter” assemblage», critica la perdurabilidad de la idea freudiana del inconsciente como un teatro, esto es, como un espacio habitado por unos personajes cuyos roles y relaciones permanecen altamente codificados. Deleuze y Guattari impugnan esta concepción y redefinirán el inconsciente como una máquina, pero no desde el punto de vista de la mecánica, sino de la pragmática. Partiendo de los conceptos de *máquina deseante*

y *agenciamiento*, Buchanan se pregunta qué relación podría haber entre las condiciones físicas en las que el artista produce —esto es, su estudio— y la disposición final del objeto artístico. Sirviéndose de las investigaciones del psicoanalista británico Richard Phillips, en las que concibe el diagnóstico y la cura desde la experimentación artística, el autor propone ver el desorden como un fin en sí mismo, y no como una representación de algo diferente. Estableciendo de este modo un puente entre el esquizoanálisis y la práctica artística, Buchanan demuestra que, una vez nos libramos del paradigma edípico y del marco interpretativo, podemos empezar a comprender la productividad de un arte que no funciona por asociación, sino por conexión.

En «Schizo-revolutionary art: Deleuze, Guattari and communisation theory», el investigador Stephen Zepke describe la creatividad como una fuerza que permite resistir a las redes biopolíticas del capitalismo mundial integrado. Al decir de Zepke, el carácter insurreccional del arte «no se define por la especificidad de su material, su técnica o su significado, sino por la naturaleza del acto», esto es, el acontecimiento estético en sí mismo. «El “arte” de la insurrección» —prosigue— «es un modo de actuar, de estar en el mundo, un estilo de vida revolucionario». Lejos de ser una metáfora, la insurrección es un proceso real, concreto, finito, autopoietico y aleatorio. El arte de la insurrección es una creación que no puede ser representada y solo puede ser activada y experimentada, y cuando nos dejamos arrastrar por este proceso, descubrimos y al mismo tiempo construimos «una realidad que es siempre un “work in progress”». La realidad de este mundo siempre está sujeta a nuestros devenires; existe, «pero solo como un sueño reprimido y explotado que ocasionalmente explota en explosiones insurreccionales». Este es el potencial revolucionario del esquizoanálisis: procesualizar el mapeo de nuevos hábitats existenciales mediante «una relación con el afuera».⁵⁴ Describiendo la insurrección como el resultado de una articulación ontológica, política y estética, Zepke renueva las posibilidades de una alianza entre el esquizoanálisis y la teoría revolucionaria de la comunización, liberando «un poder estético de la invención autónoma e inmanente» con el cual el proletariado podría substraerse de los procesos capitalistas de valorización y explotación.⁵⁵

El artista y filósofo Alexander Wilson, en «Pragmatics of raw art (for the post-autonomy paradigm)», elabora una concepción del arte inspirada en el esquizoanálisis que desafía los antagonismos entre lo mayor y lo menor, entre el interior y el exterior, entre lo cultural y lo marginal, entre lo civilizado y lo primitivo, entre lo real y lo irreal, argumentando que el esquizoanálisis proporciona un nuevo enfoque pragmático para la crítica del arte que va más allá de la oposición. Examinando las condiciones de autonomía del arte atendiendo a su régimen asignificante, Wilson sostiene que el esquizoanálisis puede forjar alternativas a la subjetivación que es cómplice con los significantes redundantes y las organizaciones molares del capitalismo avanzado. El creacionismo pragmático del esquizoanálisis cobra una relevancia estratégica en las sociedades de control, «armando a los artistas con una reivindicación oportuna de la heterogeneidad y desorientación como una ventaja estratégica, como un mecanismo para la creatividad, en lugar de

⁵⁴ Stephen Zepke (2014), citado en I. Buchanan y L. Collins (ed.), *Deleuze and the schizoanalysis of visual art*, p. 31-32.

⁵⁵ Stephen Zepke (2014, 47).

una señal aporética de resignación».⁵⁶ La tercera parte del libro, titulada «Art as an abstract machine», la inaugura el capítulo titulado «The audience and the art machine». En él, la historiadora del arte y curadora Susan Ballard parte del proyecto artístico *Opera for a small room*, de Janet Cardiff y George Bures Miller, para argumentar cómo la obra de arte es capaz de desestratificar los equipamientos colectivos —como el museo de arte contemporáneo— mediante los afectos que despliega, las conexiones y rupturas en las que se implica, y los procesos de intensificación, transversalización y subjetivación que desencadena, y que afectan tanto al artista como al usuario dentro y más allá del espacio expositivo.

En «1780 and 1945: an avant-garde without authority, addressing the Anthropocene», el educador Jan Jagodzinski recurre al esquizoanálisis para pensar la intersección entre los conceptos de *Antropoceno* y *vanguardia sin autoridad*, y define la práctica artística como una estética regida por una poética articulada por una vanguardia sin autoridad que permite crear y habitar otro mundo, otro territorio y otro cosmos. El autor sostiene que el arte posibilita una contraactualización de los efectos del cambio climático, de la financiarización de los recursos naturales y de la precariedad de la existencia, causados por la infiltración del capitalismo en los modos de ser: «El acontecimiento futuro de la extinción de nuestra especie marca la catástrofe que resume nuestra esquizofrenia global actual, poblada por tipos esquizoides que sufren el dolor psíquico que el capitalismo sigue infligiendo».⁵⁷ Este enfoque recalibra la eficacia revolucionaria de la estética definiendo una práctica que responde al imperativo nietzscheano de la transvaloración de todos los valores y que hace proliferar diferencias intensivas que marcan velocidades y umbrales, anticipando un cambio cualitativo que pueda asegurar la habitabilidad en el planeta. La última parte del libro pone en juego la perspectiva del esquizoanálisis a través de la práctica artística colaborativa. En «The event of painting», la artista Andrea Eckersley sostiene que el esquizoanálisis, al privilegiar las intensidades, los acontecimientos y las disrupciones, ayuda a los artistas contemporáneos a comprender cómo funcionan sus proyectos. Estudiando la compleja red de relaciones afectivas que emanan de las superficies pictóricas de Robert Irwin y Karin Sanders, Eckersley argumenta que toda obra de arte debe ser definida como un encuentro espacial, temporal y molecular que se siente como diferencia de intensidad.⁵⁸

Leon Tan, psicoanalista, historiador cultural y artista, es el autor del último capítulo, titulado «Art as schizoanalysis: creative place-making in South Asia», donde describe un tipo de arte público basado en un intervencionismo crítico y centrado en el fomento de la creatividad, como un desarrollo esquizoanalítico. Con Deleuze y Guattari, Tan define el esquizoanálisis como una caja de herramientas conceptuales que permite que los individuos entren en relaciones de composición a través de «encuentros expresivos», produciendo agenciamientos o composiciones sociales.⁵⁹ Apoyándose en el trabajo de la pensadora brasileña Suely Rolnik, quien defiende la aplicación del

⁵⁶ Alexander Wilson (2014), citado en I. Buchanan y L. Collins (ed.), *Deleuze and the schizoanalysis of visual art*, p. 74.

⁵⁷ Jan Jagodzinski (2014), citado en I. Buchanan y L. Collins (ed.), *Deleuze and the schizoanalysis of visual art*, p. 151.

⁵⁸ Andrea Eckersley (2014), citado en I. Buchanan y L. Collins (ed.), *Deleuze and the schizoanalysis of visual art*, p. 223.

⁵⁹ Leon Tan (2014), citado en I. Buchanan y L. Collins (ed.), *Deleuze and the schizoanalysis of visual art*, p. 279.

esquizoanálisis fuera de la clínica, Tan conceptualiza las prácticas de arte público en el sur de Asia como una práctica ética, política y terapéutica. Examinando proyectos de arte colaborativo de la artista Navjot Altaf, una figura pionera del arte público en la India, Tan describe las posibilidades de una práctica de autoproducción de subjetividad que excede el propio campo del arte y las teorías del arte social. Presentando casos de estudio desarrollados en la India con comunidades adivasi, Tan discute cómo la estética esquizoanalítica puede contribuir a remediar el trauma colectivo y a interrumpir dinámicas de sujeción y explotación por parte de fuerzas militares, gubernamentales o corporaciones mineras. La intersección entre la pragmática esquizoanalítica y la práctica artística permite que las comunidades puedan sentirse como artesanos que se ocupan de la permanente reinención de la existencia. A su vez, posibilita el establecimiento de una organización autogestionada, regida por los valores de solidaridad, empatía y confianza, que se ocupa de poner en marcha prácticas creativas que aseguran las condiciones para que la vida pueda prosperar.⁶⁰

Deleuze and the schizoanalysis of visual art constituye una singular aportación a la teoría y práctica del esquizoanálisis y a su relación con la práctica del arte. La limitación más evidente en lo que respecta al problema que planteamos en nuestra investigación se refiere al propio marco teórico. Si bien se podría afirmar que el denominador común del esquizoanálisis y la ecosofía consiste en su propia función —esto es, la fabricación de territorios existenciales singularizados—, el primero se centra en recrear la relación individuo-sociedad, pero lo hace desde un punto de vista antropocéntrico. Si el esquizoanálisis se inscribe en el campo de la psicoterapia institucional y fue puesto en práctica por Guattari en *La Borde*, el segundo es una aplicación pragmática en el campo de lo social —un *socius* que incluye lo no humano— que coincide con los años en los que Guattari se involucró con los movimientos ambientalistas. Es la propia escala del esquizoanálisis lo que imposibilita aprehender las fuerzas no humanas que conforman las consistencias de los agenciamientos colectivos de enunciación. La restricción del enfoque esquizoanalítico —pragmática del inconsciente— es la que impide intensificar la cualidad relacional y heterogenética de la ecosofía —pragmática de la existencia—, lo que evacúa cualquier posibilidad de considerar la producción de formaciones subjetivas más que humanas. Por último, no podemos dejar de destacar el problema que supone valorizar el método deleuzoguattariano conectando el esquizoanálisis y el arte visual, en un estudio en cuyo título se menciona el nombre de Deleuze y se omite el de Guattari. Persistir en estas líneas divisorias impide comprender el salto cualitativo que experimenta su pensamiento tras su encuentro, lo que delata una lectura poco rigurosa del corpus de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

⁶⁰ Leon Tan (2014, 291).

5.2. Máquinas, maquinismos y maquinaciones. La producción de subjetividad como la ocupación del arte

En *Art as abstract machine. Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari* (Routledge, 2005), Stephen Zepke parte de las consideraciones estéticas de Deleuze y Guattari para desarrollar una concepción del arte desde el punto de vista de lo maquínico.⁶¹ El libro está estructurado en seis capítulos: «The artist-philosopher: Deleuze, Nietzsche, and the critical art of affirmation», «Spinoza: mystical atheism and the art of beatitude», «We need new signs: towards a cinematic image of thought», «A freedom for the end of the world: painting and absolute deterritorialisation», «Songs of molecules: the chaosmosis of sensation» y «The agitations of convulsive life: painting the flesh». El principal argumento de Zepke es que el arte, entendido desde la óptica de los pensadores franceses, es al mismo tiempo un concepto y una práctica ontológica que da como resultado una redefinición de la estética en relación con la ética. Partiendo de estas coordenadas, Zepke sostiene que entender la ontología del arte —su ser— implica entender cómo funciona, qué tipo de producciones activa —qué hace—, qué transformaciones desencadena —cómo deviene— y, finalmente, cuáles son sus condiciones de existencia —cómo vive—. El libro constituye, en este sentido, un estudio sobre la ontología desde el punto de vista del arte y sobre el arte desde el punto de vista de la ontología, y ofrece una visión alternativa a los criterios estéticos tal y como se entienden normalmente. Para llevar a cabo este estudio, Zepke teje una compleja y exhaustiva genealogía de los pensadores que han contribuido a destacar la capacidad ontogenética del arte, e identifica los principales conceptos y metodologías que resuenan con la teoría estética desarrollada por Deleuze y Guattari. Dicha revisión crítica le da un carácter de *reader* de la ontoestética deleuzoguattariana, la cual se «ilustra» fundamentalmente con los mismos trabajos artísticos que sirvieron a los autores para sostener sus teorías.

Zepke abre el libro definiendo el arte como una máquina y el artista como un mecánico: «Para cada máquina su mecánica». El título «Arte como máquina abstracta» no es ninguna descripción, sino un imperativo para construir nuevas máquinas, nuevos agenciamientos partiendo del arte, en base a las siguientes preguntas: ¿qué produce una máquina de arte?, ¿por qué motivos? Las respuestas constituyen, según Zepke, al mismo tiempo la condición necesaria de cada construcción y los componentes que servirán para construir nuevas máquinas: «La máquina abstracta no es sino este despliegue de complejidad, una ingeniería fractal inseparable de la vida, un florecimiento de la multiplicidad» (Zepke, 2005, 1). Siguiendo a Deleuze y Guattari, Zepke sostiene que el primer principio de la máquina es que su función no es la representación, sino la producción de lo real. En su empresa de construir nuevos modos de ser, nuevos territorios existenciales y, en este sentido, nuevas realidades, la máquina abstracta construye un nuevo mundo en el que nada está dado, sino

⁶¹ Stephen Zepke es un investigador independiente radicado en Viena. Además de *Art as abstract machine*, es autor de *Sublime art, towards a philosophy of the future* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2017). Además de *Deleuze, Guattari and the production of the new* y *Deleuze and contemporary art* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2010), es coeditor de *Art history after Deleuze and Guattari* (Lovaina, Leuven University Press, 2017) junto con Sjoerd Van Tuinen. Desde la primera década de los años 2000 ha combinado su tarea de escritura con la docencia de filosofía en la Universidad de Viena, Austria.

que todo es creación en perpetua emergencia; en otras palabras, todo es devenir: «La máquina abstracta no representa nada porque nada queda fuera de su acción, es lo que hace y su inmanencia siempre está activa». En este sentido, la máquina abstracta nunca es una finalidad en sí misma, sino un vector de creación: «no son ni identidades ideales ni categorías del ser, y permanecen enteramente inafectados por cualquier ambición trascendental» (Zepke, 2005, 2).

Más que referirse a conceptualizaciones, la máquina abstracta es una cuestión de praxis, de construcciones, de un trabajo manual a la manera del *do it yourself* ('hazlo tú mismo'). «Nuestro objetivo» —como sostiene Zepke— «es volver creativas estas máquinas, liberar sus partes en una explosión que rehaga el mundo». Esta construcción de la máquina en base a otra máquina —este maquinismo— es inseparable de una «mecánica de la carne» que ve a los cuerpos desde su capacidad de autoorganización; máquinas, humanas y no humanas, las cuales se conectan y se desconectan entre ellas sobre el plano de fuerzas y materiales y mediante un proceso de experimentación. En este sentido, la máquina es al mismo tiempo vital y material, existe por todas partes pero es irreconocible, no se puede asociar al modelo hilemórfico de la representación. Los referentes filosóficos en los que se apoya Zepke para tejer su estudio sobre la capacidad ontogenética del arte, son la propia ontología procesual y de devenir de Deleuze y Guattari, la filosofía de la inmanencia de Spinoza y el materialismo vitalista de Bergson. Partiendo de estas referencias, la existencia de la máquina abstracta se debe entender dentro de la propia vida, como parte integrante y productora de existencia, indisociable de la experiencia de nuevas realidades. Estos autores nos permiten entender el funcionamiento de la máquina abstracta y, al mismo tiempo, nos exhortan a ponerlas en marcha en la construcción de una expresión de la materialidad viviente y vibrante del mundo. La estética juega un rol fundamental, en la medida en que la existencia es indiscernible de su apariencia como experimentación (Zepke, 2005, 2-3). Estas coordenadas teórico-metodológicas se mapean en los tres primeros capítulos del libro.

Explorar cuáles son las condiciones de esta experiencia comporta girar la atención hacia Kant e implicarnos en un debate acerca del concepto de *estética*: «Para Deleuze y Guattari», sostiene Zepke, «la estética no es la determinación de las condiciones objetivas de cualquier experiencia posible, ni de las condiciones subjetivas de una experiencia real *en tanto que bella*». La estética se verá reconfigurada en base a la cualidad de producir lo real que brinda la propia experiencia y, por tanto, será indisociable de la ontología: «En su lugar, la estética implica la determinación de condiciones reales que no son más amplias que la experiencia misma, que son, una vez más, indiscernibles de esta experiencia» (Zepke, 2005, 3). Construir una máquina abstracta comporta engendrar una nueva experiencia que es indisociable de una nueva realidad, un nuevo territorio experimental. Lo sensible y lo pensable son condiciones temporales que pueden ser descritas como puntos de partida de las producciones de la máquina abstracta. La pregunta que según Zepke nos debemos hacer es: ¿cómo podemos construir una nueva sensibilidad que se adapte a una noción de la vida entendida como creación, como innovación? El arte se convierte en el campo privilegiado para la experimentación corporal: «El arte como máquina abstracta ofrece una definición del arte, una que transforma tanto su dimensión ontológica como la estética». Aquí encontramos esbozadas las coordenadas que

Guattari desarrollará en su proyecto ecosófico y que parten de un doble sentido que otorga a la estética: la vida como producción se expresa como una obra de arte y, al mismo tiempo, el arte constituye el dominio de la experimentación (Zepke, 2005, 4).

Con Spinoza aprendemos que el arte, como la filosofía, es una cuestión de práctica, de construcción y de experimentación. Según Zepke, el «ateísmo místico» de Deleuze y Guattari reemplaza la transcendencia por la indisociabilidad entre expresión y construcción de un cuerpo. Constituye una empresa creativa, una afirmación en sí misma. La afirmación de la inmanencia de la vida desde el punto de vista de la creatividad tiene una genealogía que abarca Nietzsche (voluntad de poder), Spinoza (afectos alegres) y Bergson (*élan vital*). La afirmación es la herramienta para expresar y construir la inmanencia, y constituye el principio práctico de la filosofía de Deleuze y Guattari. La afirmación introduce la cuestión de la ética: «la afirmación es una elección ética, una elección de las energías creativas de la vida, en primer lugar las nuestras». La afirmación constituye a su vez un antídoto contra el nihilismo, contra «todas las negociaciones resentidas que definen lo humano, demasiado humano» (Zepke, 2005, 7). Y es que cualquier afirmación comporta una destrucción para liberar una creación, algo que se expresa muy bien en el trabajo del artista. La ontoestética de la afirmación se refiere a un proceso crítico y creativo por el cual se destruye la negación y se proyecta lo nuevo. La negación sería, de hecho, nuestra incapacidad de experimentar la vida de la materia, la infinidad cósmica. La afirmación es, por tanto, una inmersión en el caos del mundo para extraer algo de él con lo que se pueda expresar la vida más allá de su negación. Este es el objetivo del proyecto filosófico de la vida: no trascender el mundo, sino descubrirlo como es, crear un pensamiento, una sensación, una función que participe en el nacimiento del mismo mundo.

El objetivo del arte no es otro que reconectar al hombre con lo que ve y con lo que oye desde la experimentación, y no desde la representación. Dos movimientos describen el proceso crítico del arte: primero, eliminar los clichés de cada proyecto nuevo, «despejar el lienzo», y segundo, crear algo por medio de la afirmación. Desde este punto de vista, el arte comporta una elección ética, «una selección y conjugación de los flujos de materia que están en proceso de escapar de ellos mismos». Después de la desterritorialización debe ocurrir una emergencia, una nueva territorialización, la expresión de la vida creativa debe ser construida en una sensación, la cual debe ser engendrada para que la máquina pueda funcionar. La máquina abstracta opera en la intersección entre lo infinito y lo finito, desterritorializando el mundo actualizado, liberando la materia de sus sobrecodificaciones, lo que la reconecta con la vitalidad de los flujos, «con su naturaleza inhumana e inorgánica» (Zepke, 2005, 8). El arte construye flujos de fuerzas y materiales en sensaciones expresivas, lo que permite a Zepke definir el arte como una «política de la experiencia vivida», «el ámbito de la experimentación que abre la vida a modos alternativos de ser, afirmando nuevas realidades, nuevas comunidades y nuevos métodos de autoorganización». Es desde este prisma que el arte se convierte en una suerte de «biopolítica», «una experimentación de la vida como es vivida, una disputa en el terreno de la experiencia con todo aquello que busca prevenirnos de afirmar nuestro poder de composición». El arte es una herramienta práctica (metodología) para incrementar nuestro poder de actuar tras liberarnos de los límites de la representación. Y sus potencialidades de

creación solo se pueden revelar en la medida en que lo pongamos en funcionamiento con nosotros y «en contra de nosotros» (Zepke, 2005, 9).

Los capítulos a lo largo de los cuales Zepke despliega su concepción de la ontoestética incluyen fundamentalmente análisis de obras de arte, de movimientos artísticos o de artistas que Deleuze y Guattari trabajaron en sus escritos. Tal y como afirma Zepke, «en cada caso, el argumento filosófico general del capítulo se toma como un ejemplo que le es apropiado». La serie *Muerte y destrucción* de Andy Warhol se toma en relación con el simulacro nietzscheano, el cine se pone en relación con la concepción del tiempo de Bergson, la pintura veneciana se describe como una máquina abstracta, el trabajo de media carrera de Jackson Pollock, como un tipo de abstracción opuesta a sus contemporáneos abstractos americanos, los *ready-mades* duchampianos y el trabajo de Francis Bacon, como máquinas de caosmosis. En cada caso, Zepke sostiene que es imposible aislar el pensamiento de Deleuze y Guattari sobre el arte, de sus consideraciones filosóficas más generales, y que la capacidad ontogenética del arte solo se puede captar cuando precisamente activamos las máquinas en nuevas producciones destructivas en las que se expresa y al mismo tiempo se construye la vida, y en las que lo infinito se restaura en lo finito. Zepke llega a la conclusión de que el arte es capaz de provocar una ruptura con el pensamiento orgánico de lo humano y con las limitaciones que impone en relación con la alteridad, por medio de una construcción y expresión de un universo en una sensación, «un mundo de y en *esta* sensación como una sensación de *este* mundo». Zepke afirma que estas coordenadas definen el arte como simultáneamente místico y ateo, «porque la infinidad que restaura a la sensación no es sino su propio proceso viviente: una vida» (Zepke, 2005, 219).

En el capítulo «Songs of molecules: the chaosmosis of sensation», que resulta más relevante para nuestra investigación en la medida en que se aproxima a la cuestión de la estética ecosófica, Zepke afirma que, siguiendo a Guattari, «el afecto se libera de sus coordenadas subjetivas» (en tanto que sujeto unitario o en relación con el binomio sujeto-objeto) «para construir una subjetivación», es decir, una producción de subjetividad, «una obra-de arte (“art-work”) como un agenciamiento afectivo móvil que es tanto autopoietico como maquinico». Esta concepción supone dejar de creer en la idea del artista como el «agente intencional de la creación» y en la obra de arte como «pura expresión» (Zepke, 2005, 221). La mecánica del paradigma ético-estético de Guattari es ontogenética y se expresa en el proceso creativo de la caosmosis, con la que el arte constituye una creación, una vida en la que su construcción es una expresión de sus condiciones ontológicas. Como tal, «el arte es una subjetivación afectiva que expresa un percepto, una visión del universo que encarna los poderes constructivos de la caosmosis». Esto implica un desplazamiento del modelo hilemórfico aristotélico a una concepción de la materia molecularizada, «una materia liberada para encarnar las fuerzas cósmicas del mundo, mientras construye el mundo», mediante la cual se construye una nueva naturaleza, «una mecanosfera», mediante las fuerzas cósmicas que se albergan en las sensaciones no humanas (Zepke, 2005, 222). Cada obra de arte hace visible y audible una sensación que expresa y construye el mundo. La máquina abstracta compone el plano de consistencia —creación— mediante una composición de fuerzas y materiales, y al mismo tiempo lo expresa en un agenciamiento actualizado —construcción—. La cualidad autopoietica del arte se

expresa en los ritornos afectivos, de sensación —afectos y perceptos—, que crea, que al mismo tiempo expresan una virtualidad que se actualiza en cada subjetivación y que construyen el mundo y lo virtual nuevamente.

En definitiva, *Art as abstract machine* constituye una valiosa investigación acerca de la función del arte de acuerdo con la teorización de Deleuze y Guattari. Tal y como asume el propio Zepke, el estudio responde a la necesidad ética de especificar qué significaba el arte para los pensadores franceses. Es, sin embargo, esta preocupación por sistematizar su pensamiento estético, lo que acaba por subordinar los casos de estudio a los argumentos filosóficos y condena a las obras de arte a existir como meros ejemplos ilustrativos: «Cada capítulo [...] contiene una discusión más o menos larga sobre una obra de arte, una obra de un artista o un movimiento de arte. En cada caso, el argumento filosófico general del capítulo es retomado en un ejemplo que le sea apropiado» (Zepke, 2005, 9). El método de ejemplificación, como recuerda Guattari, minimiza la especificidad del objeto considerado. Este es, según el esquizoanalista, un error recurrente en la investigación en humanidades, la cual, con frecuencia, «reduce al estado de ejemplo sus objetos de estudio». El error en el que incurre Zepke es que «no toma realmente en cuenta su riqueza, los rasgos particulares de expresión que ponen en juego los agenciamientos colectivos de enunciación que implica». En otras palabras, su teoría de la creación maquínica como el obrar del arte «Quiere ser, de entrada, [...] hegemónica» (Guattari, 2013, 63). Lejos de diluir la especificidad de las obras de arte en la teoría de la ecosofía, en nuestra investigación atenderemos la singularidad de las modalidades de enunciación estética con el objetivo de describir y experimentar el modo en que coproducimos los agenciamientos colectivos de enunciación de los que somos tributarios.

5.3. Diferenciaciones cualitativas. La filiación de la práctica artística y la visión triecológica

Ecosophical aesthetics. Art, ethics and ecology with Guattari (editado por Bloomsbury, 2018) es una antología de textos compilados por Patricia MacCormack y Colin Gardner más cercana a las coordenadas conceptuales de nuestro trabajo.⁶² Las contribuciones reunidas se involucran en análisis de obras de arte visuales, cinematográficas, escultóricas, pictóricas, literarias y teatrales desde la perspectiva ecosófica para explorar cómo la práctica estética puede ofrecer nuevas maneras de percibir el mundo más allá de los modos dominantes de representación. Incluyendo contribuciones

⁶² Patricia MacCormack es profesora de filosofía continental en el Departamento de Estudios de Cine, Comunicación y Nuevos Medios de la Anglia Ruskin University (Cambridge). Ha publicado numerosos volúmenes sobre el pensamiento de Deleuze, Guattari, Blanchot, Serres e Irigaray, y sobre temas como la teoría *queer*, la teratología, la modificación del cuerpo, la teoría posthumana, los derechos de los animales, la extinción humana y el cine de terror. Es autora de *Cinesexuality* (Aldershot, Burlington, Ashgate, 2008) y *Posthuman ethics* (Farnham, Burlington, Ashgate, 2012), editora de *The animal catalyst: Towards a human theory* (Londres / Nueva York, Bloomsbury, 2014) y coeditora de *Deleuze and the schizoanalysis of cinema* (Londres, Continuum, 2008) y *Deleuze and the animal* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2017). Colin Gardner es profesor de teoría crítica y estudios integradores en la University of California (Santa Barbara), donde enseña en los departamentos de Arte, Estudios de Cine y Nuevos Medios, Literatura Comparada, e Historia del Arte y de la Arquitectura. Ha publicado *Joseph Losey* (Manchester, Manchester University Press, 2004), *Karel Reisz* (Manchester, Manchester University Press, 2006) y *Beckett, Deleuze and the televisual event: Peephole art* (Basingstoke, Palgrave, 2012).

de filósofos, teóricos del cine y artistas, este libro trata de responder a las siguientes preguntas: ¿cómo podemos interactuar con el mundo de una manera no dominante y no destructiva?, ¿de qué manera el arte puede catalizar nuevas relaciones éticas con entidades no humanas y con el medio ambiente? Y lo que los editores consideran la tarea más importante: ¿qué papel puede desempeñar la filosofía en el ejercicio de repensar estas estructuras de interacción? El libro está organizado en tres partes interrelacionadas que albergan ensayos elaborados por artistas, filósofos, teóricos de los medios, teóricos de la literatura y otros practicantes. Las tres partes están tituladas, por orden de aparición, «Therapy / care/ affect / poetics: towards an ecosophical ethics», «Ecosophical aesthetics, “UIQOSOPHY” and the abstract machine» y «The shattered muse: ecosophy and transverse subjectivities». El punto de partida es el reconocimiento del concepto guattariano de *transversalidad* para pensar nuestra contemporaneidad, en la medida en que atraviesa simultáneamente cuestiones en el orden de lo micro y de lo macro. Las crisis actuales no se distinguen mucho de las antiguas, ya que ambas se refieren a una crisis del ser o de la subjetividad, así como de la nación, de la nacionalidad y de las fronteras.

Si bien una diversidad de giros filosóficos como el posthumanismo, la ontología orientada al objeto y el realismo especulativo, han contestado a las crisis multifacéticas del Antropoceno en la última década, al decir de MacCormack y Gardner parecen no ofrecer una verdadera línea de fuga a las crisis sistémicas partiendo de nuevos modos de navegación que cuestionen y ofrezcan nuevos modos de pensar las fronteras entre el yo y el mundo. Es aquí donde se encuentra el valor del pensamiento de Guattari: su teoría de la subjetividad como un agenciamiento colectivo de enunciación constituye una pragmática para sintonizar, reconfigurar y construir nuestra relación con uno mismo, con el otro y con el planeta. Al decir de los editores, en Guattari la producción de la subjetividad se embarca en una política de filiación de la alteridad que no da como resultado ninguna formación homogénea, sintética, sino que su principio básico es la heterogeneidad. Se trata de una alianza no natural que alude a la idea de que la naturaleza siempre opera en contra de sí misma. Reintroducir el caos en los modos de ser constituye una oportunidad para recobrar la capacidad para investirnos de la autoproducción existencial más allá de estas formaciones estratificadas, las cuales se pueden entender como el origen de las crisis actuales y anteriores. La ecosofía, según MacCormack y Gardner, en tanto que «filosofía sin fronteras», o «filosofía de las relaciones mismas» (MacCormack y Gardner, 2018, 2), proviene de este compromiso. Más allá de manifestaciones singulares de lo que es bueno y lo que es malo, el paradigma ético-estético de Guattari pide al pensador crítico que vaya más allá y más acá de las estructuras de las que emerge, para transformar el pensamiento en artístico.

Al decir de MacCormack y Gardner, solo una alianza entre la ética y la estética podrá dismantelar los patrones de enunciación actualizados que rigen la relacionalidad entre el yo y el mundo, esto es, los modos de subjetivación tal y como están semiotizados en la actualidad, y podremos ir más allá de la cosificación de la política de alteridad basada en políticas de identidad. Si hoy nos vemos arrastrados a creer en postverdades o verdades alternativas, es porque nos desplazamos de lo virtual a lo material con gran rapidez. Las personas que buscan el cambio, minoritarias o nunca

consideradas humanas, en una sociedad de control y represión se convierten en actores esquizoparanoicos. Aunque los medios de comunicación insistan en imponer la ilusión de un sistema de representación único, Guattari no cesa de afirmar que no existe un modelo o una cartografía universal. Más que rechazar la injerencia de la cartografía única en nuestras subjetividades, el pensador francés ofrece una crítica inmanente que trabaja a pesar de las condiciones del presente, que recicla cualquier recurso disponible en el presente para la proyección de territorios existenciales. La crítica de Deleuze y Guattari a los paradigmas ideológicos dominantes se traduce en una liberación de la expresión en el nivel de la carne, en una renovada capacidad de los cuerpos de enunciar a través de expresiones materiales —gestos, la danza— abstractas, esto es, la música y las matemáticas. Esta enunciación, por medio del afecto, genera transformaciones en el orden «presemiótico, prepersonal y prepo» y lo «cambia todo, incluidas las tres ecologías: yo, medio ambiente, relaciones» (MacCormack, 2018, 4).

El devenir minoritario es la única manera de acceder a las transformaciones que ofrecen estas expresiones productoras de afecto. El arte menor es el que altera nuestras realidades vividas de una manera más efectiva, el que transforma las percepciones vividas como verdades. El arte menor no separa el contenido del modo de expresión, no impone un significado singular y afirma si esto es verdadero o falso. Perfora y describe los túneles que abre, crea nuevos mundos de entre todas las percepciones, a la vez que permite que proliferen entidades y modos de ser hasta ahora no pensados, cristalizados en nuevas expresiones. Lo transversal desmantela la estratificación de las cosas y atiende a la forma en que todas las cosas operan de manera ecosófica: «todo lo que sucede afecta a todos, y el ocultamiento de esto por parte del capitalismo debajo de la hiperinversión en la verdad humana y la verdad sobre la existencia humana, ha hecho que aquellos de nosotros que vemos el afecto de todas las vidas y relaciones perjudicadas, nos constituyamos como ciudadanos paranoicos que necesitan intervención» (MacCormack y Gardner, 2018, 5). Al parecer de los editores, la ecosofía se postula como una esquizoterapia para descolonizar los territorios existenciales de las semiotizaciones dominantes que empobrecen al ser, localizando focos de singularización que permiten una autocreación subjetiva más allá de lo que se nos presenta como la única manera de ser, esto es, la subjetividad capitalista.

La primera parte del libro, que versa sobre la terapia y el cuidado, la integran cinco capítulos que parten de la ética spinozista, definida por MacCormack y Gardner como un modo de vida práctico, una autoafección alegre que implica un entendimiento de lo que puede hacer un cuerpo, como su capacidad de afectar y ser afectado: «El afecto y su corolario, el cuidado, se convierten de este modo en elementos decisivos en la búsqueda de Guattari de una poética postmedios que pueda manifestar completamente una práctica ecosófica que abarque las tres ecologías» (MacCormack y Gardner, 2018, 9). En el capítulo primero, titulado «Schizosemiotic apprenticeship: Guattari's gift to contemporary clinical practice», el psicólogo James Fowler y la filósofa Patricia MacCormack consideran en qué medida los experimentos clínicos de Guattari pueden enriquecer las terapias psicológicas actuales. Comparando los desarrollos del esquizoanálisis con prácticas de intervención clínica llevadas a cabo en los Estados Unidos y en el Reino Unido, los autores sostienen que el

enfoque guattariano consigue interrogar «los sujetos mayoritarios dentro de sus campos de resonancia mayoritarios» y activar todo tipo de procesos terapéuticos para que las subjetividades puedan singularizarse y prosperar: «Esto traduce [...] las tres ecologías de Guattari: la del sujeto (paciente a persona), la de la relación (de la jerarquía terapéutica a la ecosofía) y la del ambiente (los territorios constitutivos que engendra la práctica clínica dentro de territorios sociales más grandes [construyendo] singularidades heterogéneas y alteridades en la expresión, lo que lleva a desterritorializaciones, transformaciones creativas y la movilización de territorios)».⁶³

En «Audubon in bondage: extinct botanicals and invasive species», la pintora Penelope Gottlieb habla de *GONE*, un trabajo artístico compuesto por una serie de trabajos gráficos de gran formato y una publicación, que forma parte de su línea de investigación sobre plantas extinguidas. En *GONE*, Gottlieb dibuja y pinta una lista de plantas en proceso de extinción confirmada, de muchas de las cuales no existe ninguna referencia visual conocida. Gottlieb construye estas especies a partir de descripciones de botánicos, actualizando de este modo una imagen virtual; su objetivo es «recrear un sentido de existencia en un intento de recuperar la pérdida [...] convocando a sus sujetos a la vida a través de una serie de reconstrucciones imaginarias».⁶⁴ El texto de la artista viene acompañado de cuatro reproducciones de la serie con las que explora la crisis ecológica y la extinción de especies: «Mis trabajos resisten activamente la representación apacible y desinteresada de la naturaleza que tendemos a asociar con las imágenes pastorales, la botánica histórica o la naturaleza muerta, y en su lugar buscan activar el sujeto de la representación de una manera tumultuosa y problemática que hace necesario un nuevo análisis».⁶⁵ Al decir de MacCormack y Gardner, el afecto estético tiene la capacidad de actuar como una suerte de biopoder positivo: mientras que Gottlieb usa la pintura para *curar* una crisis ecológica haciendo que las plantas vuelvan a la vida, por otro lado esta vida aparece ante nosotros expandida, con una fuerza centrífuga que redimensiona las especies, las expande, las contrae, las pliega y las perfora. «El resultado es una tensión altamente ambivalente entre la pintura pastoral y la naturaleza muerta como una representación objetiva del mundo natural (una ecoestética eterna y estática) y la naturaleza más problemática de la crisis ecológica y su racionalización científica» (Gottlieb, 2018, 14-15).

En su otra serie de trabajos, titulada *Invasive species*, Gottlieb se apropia del lenguaje visual desarrollado por el ornitólogo, naturalista y pintor francés nacionalizado estadounidense John James Audubon, para modificar representaciones icónicas de la naturaleza con el objetivo de alterar nuestra percepción. Enfatizando el carácter expansivo de las especies invasoras una vez se introducen en un ecosistema, la intervención de la artista consiste en cercar, aprisionar y ahogar a las aves con ramas, zarzillos y enredaderas —una botánica invasiva—, planteando la idea de una colonización de la naturaleza por naturaleza. Además del cambio climático y la pérdida de hábitat por los procesos de urbanización, el desarrollo natural de las propias especies es uno de los motivos

⁶³ James Fowler y Patricia MacCormack (2018), citado en P. MacCormack y C. Gardner (eds.), *Ecosophical aesthetics. Art, ethics and ecology with Guattari*, p. 31.

⁶⁴ Penelope Gottlieb (2018), citado en P. MacCormack y C. Gardner (eds.), *Ecosophical aesthetics. Art, ethics and ecology with Guattari*, p. 95.

⁶⁵ Penelope Gottlieb (2018, 95-96).

principales de la extinción de las plantas autóctonas. Como sostiene la propia artista, «al invadir las taxonomías del siglo XIX, el trabajo de hecho representa las actitudes y relaciones explotadoras de nuestra era, personificando un cara a cara con el mundo natural. No estamos del todo seguros de si las imágenes son hermosas o angustiosas, y de hecho son ambas cosas».⁶⁶ Al decir de MacCormack y Gardner, las pinturas de Gottlieb adquieren una cualidad erótica cuando aluden directamente al *shibari*, el arte japonés de los rituales, y de esta manera plantean cuestiones implícitas de poder y conocimiento en relación con los sistemas de clasificación y una crítica ecológica: «Este es exactamente el propio papel del arte: la capacidad de crear nuevas formas, espacios y especies, en los que el análisis formal, confinado en el taller, de la vida de las aves y las plantas, de pronto puede adquirir un matiz erótico de un acto sexual perverso» (MacCormack y Gardner, 2018, 14).

La segunda parte del libro propone describir la estética ecosófica como una forma de máquina abstracta partiendo de varios proyectos filmicos y escultóricos. En su capítulo «UIQOSOPHY (o unmaking-of)», los cineastas Graeme Thomson y Silvia Maglioni relatan cómo el descubrimiento de un guión de Guattari (2012) para una película nunca realizada —titulada *Un amour d'UIQ*— en los archivos del Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), les empuja a decidir realizar un film ellos mismos. Sin embargo, en lugar de emplear el guion original, los autores deciden tomarlo como punto de partida para ofrecer otra visión, que titulan *In search of UIQ* (2013). El film constituye una cartografía cinemática que en última instancia se convierte en un «vector cinebacteriológico», un catalizador de procesos de devenir ancestral, devenir animal, devenir vegetal y devenir cósmico: «En lugar de una producción cinematográfica que reduciría la materia indeterminada de UIQ a un conjunto específico de representaciones, [...] la película emerge [...] como un proceso vivo de variaciones».⁶⁷ En «The delirious abstract machines of Jean Tinguely», el teórico de la lengua Joff P. N. Bradley combina la ecosofía y la patafísica de Alfred Jarry para describir la obra del artista Jean Tinguely. Bradley argumenta que las notas y los dibujos del artista suizo constituyen «máquinas abstractas que diagramatizan el “estado tecnocientífico de las cosas” [...], es decir, la inutilidad de las instancias concretas y los acontecimientos futuros que se burlan suavemente de la amenaza de la aniquilación total».⁶⁸ En última instancia, Bradley sostiene que los desarrollos ético-estéticos de las máquinas de chatarra de Tinguely permiten entender una nueva relación entre la alegría, la inutilidad y la locura bajo el capitalismo mundial integrado.

La tercera y última sección del libro hace converger la ecosofía y el esquizoanálisis en el mapeo de subjetividades transversalizadas. En «The transversalization of wildness: queer desires and nonhuman becomings in Djuna Barnes's *Nightwood*», la artista y escritora Alexandra Magearu describe la novela de Djuna Barnes de 1936 como una práctica de la ecología mental y molecular que puede hacerse cargo de la ambivalencia del deseo, que es capaz de interrumpir el orden de la vida cotidiana y que puede reposicionar los fantasmas de la agresión. Al decir de Magearu, el trabajo

⁶⁶ Penelope Gottlieb (2018, 96).

⁶⁷ Graeme Thomson y Silvia Maglioni (2018), citado en P. MacCormack y C. Gardner (eds.), *Ecosophical aesthetics. Art, ethics and ecology with Guattari*, p. 143.

⁶⁸ Joff P.N. Bradley (2018), citado en P. MacCormack y C. Gardner (eds.), *Ecosophical aesthetics. Art, ethics and ecology with Guattari*, p. 193.

de Barnes «procede a través de la transversalización y la resignificación de las fantasías sobre lo salvaje, lo bestial y lo abyecto, así como la despersonalización, lo queer y la reubicación del deseo posesivo». ⁶⁹ Barnes facilita el devenir minoritario del protagonista, Robin Vote, cuya sexualidad *queer* oscila entre el caos y la complejidad, y de este modo puede liberar un deseo molecular o maquínico que desmantela las representaciones edípicas. Al decir de Magearu, «En este contexto, la transversalización (*queering*) del deseo se refiere al flujo de vida antinormativo que lleva a los cuerpos en múltiples direcciones y los asigna a diferentes configuraciones de actores humanos, no humanos e inorgánicos». ⁷⁰ Magearu sostiene que es necesario pensar lo salvaje de manera transversal, «articulando el ámbito del individuo (a través del desmantelamiento del sentido del yo como humano, reparable, identificable) a la redefinición de la relacionalidad social (un modo antinormativo de devenir juntos y de pertenencia, así como una transversalización *queer* del deseo), y una relación ético-política con el medio ambiente (a través de una reconfiguración de lo salvaje como la alteridad de lo no humano que se desvanece incesantemente)». ⁷¹

El valor de *Ecosophical aesthetics. Art, ethics and ecology with Guattari* radica en el hecho de ser el primer libro publicado hasta la fecha que se propone mapear la cuestión de la estética ecosófica guattariana desde diferentes disciplinas. Sin embargo, si bien la heterogeneidad de las contribuciones podría ser su fortaleza, en este caso constituye su debilidad. De entrada, de los trece capítulos que conforman la antología, tan solo seis estudian las relaciones entre la ecosofía y la práctica artística contemporánea. A pesar de que estos están distribuidos aleatoriamente en las tres secciones, tan solo la segunda dedica su atención a la estética ecosófica —y ni siquiera todos los capítulos en esta sección abordan este tópico—. El resto de capítulos se enmarcan en la ética o en la subjetividad como categorías de pensamiento, lo que pone en evidencia la dificultad para articular la transversalidad ético-estética entre las tres ecologías por la que abogaba Guattari. La imprecisión del enfoque se suma a la calidad desigual de los capítulos, un inconveniente que sufren muchas antologías de textos de diferentes autores. Sin embargo, cabría decir que la joven trayectoria de las investigaciones que conjugan la ecosofía y el arte podría excusar este último inconveniente. Vista en conjunto, la indefinición conceptual de la antología se puede explicar por la lectura poco rigurosa que hacen los editores de la obra del filósofo, psicoanalista y activista francés, la cual se delata en la segunda página del libro, cuando afirman que «recibimos el profundo compromiso de Guattari con la ecología profunda» (MacCormack y Gardner, 2018, 2), o en la tercera página, cuando sostienen que «[la teoría de la subjetividad guattariana] multiplica a los hablantes y el habla de manera que el contenido singular es insostenible y se dispone de nuevos espacios para el habla, nuevos modos de expresión, nuevas aperturas para la libertad, en lugar de un contenido alternativo que encaja dentro del discurso aceptado» (MacCormack y Gardner, 2018, 3). A pesar de estas imprecisiones, *Ecosophical aesthetics* representa un notorio y bienvenido primer intento de describir las relaciones entre la aportación de Guattari al pensamiento ecosófico y la micropolítica de la práctica estética.

⁶⁹ Alexandra Magearu (2018), citado en P. MacCormack y C. Gardner (eds.), *Ecosophical aesthetics. Art, ethics and ecology with Guattari*, p. 245.

⁷⁰ Alexandra Magearu (2018, 257).

⁷¹ Alexandra Magearu (2018, 257).

5.4. Cómo hacer cosas con palabras. La estética ecosófica desde una perspectiva analítico-productiva

El estudio que se aproxima más a nuestra investigación, no solo desde el punto de vista conceptual, sino también metodológico, es *Guattari reframed*, de Paul Elliott (I. B. Tauris, 2012).⁷² El autor pretende llevar a cabo un ejercicio de reparación histórica de aquel a quien el autor considera uno de los filósofos culturales más comprometidos del siglo XX. Reconociendo la importancia de sus ideas para analizar la cultura contemporánea, Elliott presenta los principales conceptos desarrollados por Guattari a lo largo de los escritos que recogen su experiencia en los campos de la psiquiatría, la filosofía y el entorno, y los pone a prueba con casos de estudio sobre los cuales escribió él mismo durante su vida, así como con exponentes de la cultura visual contemporánea. El estudio se puede considerar como una introducción crítica, teórica y práctica, a la obra del pensador francés a través de formas de cultura visual, por lo que despliega una variedad de puntos de acceso y detalla sus aplicaciones en nuestros entornos contemporáneos, es decir, la puesta en práctica de sus conceptos en nuestra vida cotidiana. El texto ofrece de esta manera una valiosa reflexión acerca de la actualidad del pensamiento guattariano para el mundo contemporáneo, el cual se orienta a una transformación radical no solo de la práctica y el pensamiento del arte, sino de la propia vida. *Guattari reframed* se propone el objetivo de guiar al lector a vivir una vida filosófica y políticamente más comprometida. El libro parte de la premisa que la multitud de publicaciones que han ido apareciendo en las últimas décadas sobre el pensamiento de Gilles Deleuze es indicativa de una tendencia historiográfica a omitir la contribución del pensamiento que Félix Guattari en lo que respecta al pensamiento desarrollado en colaboración con Deleuze a lo largo de toda la década de los setenta. Y el estudio de Elliott constituye una notable contribución que mejora la comprensión de la singularidad y la eficacia micropolítica del pensamiento del esquizoanalista y activista francés.

Lejos de estar eclipsado por el pensamiento de Deleuze, Elliott sostiene que las ideas de Guattari no solo son importantes para Deleuze, sino para la cultura del siglo XXI, especialmente para las culturas visuales de la televisión, el cine, el arte y la arquitectura. Tal y como destaca el autor, Guattari creía en la efectividad política en todas las escalas, lo que llamaba *revoluciones moleculares*, esto es, pequeños actos subversivos, de cambio, para poder transformar un mundo dominado por la cultura capitalista. Al decir del autor, la idea de que los microactos subversivos pueden tener una efectividad tanto estética como política, está encontrando resonancia tanto en la práctica artística como en aquellas vidas que se abren a creatividades existenciales. Estos actos de rebelión, según creía Guattari, eran portadores de una nueva consciencia, de un pueblo por venir. Elliott sostiene que conceptos como *rizoma*, *nomadología*, *heterogénesis maquina* y *esquizoanálisis*, resultan hoy muy familiares en un momento en el que el hipertexto, las comunidades virtuales, la globalización y los desafíos ecológicos determinan nuestro mundo contemporáneo. El libro está dividido en tres partes. La primera, titulada «How to critique your own milieu», retoma el mando guattariano de elaborar una crítica afirmativa del entorno que nos rodea, centrándose en áreas temáticas como la

⁷² Paul Elliott es profesor lector de estudios de cine en la Universidad de Worcester (Reino Unido). Además de *Guattari reframed*, es autor de *Hitchcock and the cinema of sensations* (I.B. Tauris, 2011) y *Studying the British crime film* (Auteur, 2014).

salud mental, la cultura y la política. Basándose en sus primeros textos, repasa lo que Guattari entiende por arte marginal, la relación entre la creatividad y la enfermedad mental, la estética del fascismo y la postmodernidad. Las ideas de Guattari permiten criticar algunas de las posiciones teórico-pragmáticas, sociológicas, historiográficas y políticas del siglo XX, como el freudismo, la modernidad y la postmodernidad, y revelar su continuidad en el siglo XXI. Este capítulo se centra en ver de qué manera estas posiciones pueden ser puestas en diálogo con artefactos culturales actuales.

La segunda parte, titulada «How to make yourself a machine», describe los desarrollos de Guattari sobre el método y la ontología. La diversidad de conceptos que desarrolló y puso a prueba Guattari en la década de los setenta, le permitió postular una forma de pensamiento no jerárquica basada en la experimentación y en la crítica como afirmación. Los conceptos guattarianos trabajados en esta sección —*máquina, esquizoanálisis, facialidad y ritormelo*— son «ejemplificados» —Elliott habla en estos términos— mediante diversas formas de cultura visual. La tercera parte, «How to think chaosophically», alude a la articulación de la estética, la política y la ecología, cristalizada en los aparatos teórico-prácticos como «la revolución molecular» o «el paradigma ético-estético». Elliott sostiene que el valor del arte en el marco de esta política consiste en su capacidad para promover la reapropiación de la producción de subjetividad del régimen impuesto por los significantes capitalistas. El arte tiene el poder de extraernos de las modalidades existenciales que se nos administra en el trabajo, en los colegios, por medio de los medios de comunicación o de nuestras familias. La capacidad, en definitiva, «de enviarte más allá de los límites de tu ser usual». Los «ejemplos» artísticos actuales que Elliott pone en diálogo con las ideas de Guattari, sirven al autor para atestiguar que la cualidad ética, estética y política del arte, así como la revalorización de la experiencia estética por parte del pensador francés, no vienen dadas por situar el arte por encima de la vida cotidiana. Contrariamente, el arte deriva, proviene o se extrae de la vida cotidiana, esto es, «el tejido mismo de lo que significa ser humano» (Elliott, 2012, 140-142). A pesar de describir la cualidad de la transversalidad como aquello que permite expandir la subjetividad individual a lo colectivo, el antropocentrismo terminológico que Elliott emplea a lo largo del libro constriñe el acceso a las agencias no humanas que están convocadas en los agenciamientos colectivos de enunciación que imagina Guattari.

Buena fe de ello da la descripción de la filosofía de Guattari, la cual, a su decir, siempre giraba alrededor de la cuestión sobre «qué significa ser humano» y se orientó a intentar responder a las siguientes preguntas: «[...] ¿cómo podemos actuar de manera más responsable con los más vulnerables en la sociedad? ¿Cómo podemos conectar el respeto por el planeta con el cultivo de una relación ética con el Sur Global?» (Elliott, 2012, 3). O cuando describe la visión triecológica: «Para Guattari, los tres sistemas ecológicos principales fueron el medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana» (Elliott, 2012, 128). Otra evidencia de la connotación antropocéntrica del enfoque de Elliott la encontramos cuando habla sobre el *continuum* entre lo molar y lo molecular en el proceso de producción de subjetividad. Para el autor, el «ser molar» es el producido por representaciones prefabricadas de la producción social, y, por tanto, es lingüístico y se desarrolla en

el orden de lo significativo, en una relacionalidad arborescente. El «ser molecular» existe más allá de las estructuras; es la parte fluida, siempre cambiante, de la interioridad, que siempre amenaza el equilibrio del ser. Lo molar y lo molecular se refieren a dos dimensiones de la experiencia y no pueden ser reducidos uno al otro. Según Elliott, el valor que tiene esta distinción para los críticos de arte es que «permite entender la complejidad de la “subjetividad humana” sin abandonar la utilidad de las categorías preexistentes y las herramientas como la clase, el género y la raza» (Elliott, 2012, 27). Por un lado, los usuarios «descifran» significados culturales, históricos, y, por otro, experimentan un afecto no lingüístico que es singular de cada encuentro. Si bien reconoce que el afecto asignificante se embarca en un flujo constante de intercambio a la manera de un rizoma, el hecho de asimilar la subjetividad a lo personalógico corre el riesgo de atenuar los devenires moleculares que sus análisis podrían acarrear. A pesar de ello, esta cuestión terminológica no acaba por comprometer los análisis de Elliott de los proyectos artísticos.

Elliott menciona el inconformismo de Guattari con la posición de los partidos ambientalistas franceses, los cuales dieron por sentado que la transformación se materializará en el orden de los discursos y las percepciones que ya están estratificadas y actualizadas, sin tener en cuenta los territorios virtuales, existenciales. El autor observa que la mejor manera de mantener a Guattari vivo es descubrir su trabajo y, de manera más importante, contaminarnos de su compromiso con la vida, con la política, con el entorno y con el arte: «para Guattari, la sensibilidad constituía la resistencia a las fuerzas calcificadoras y atrofiantes del capitalismo de principios del siglo XX. Para mantener a Guattari con vida debemos permitirnos sentir el dolor y el placer de vivir, y debemos ver esto por lo que es: un acto revolucionario» (Elliott, 2012, 144). Elliott sostiene que el concepto de *transversalidad* está siendo «aplicado» por artistas y colectivos que pretenden expandir la práctica estética, dada su eficacia para cuestionar las rígidas distinciones entre el individuo y el grupo, y entre la práctica artística y el activismo político. Según el autor, el principio de conectividad generalizada conforma la «subjetividad artística» de colectivos como Continental Drift, Ultra-red o Plataforma 9.81 y 16 Beaver Group. El «arte transversal», según Elliott, tiende a ser colectivo y anima al intercambio entre disciplinas dispares, las cuales generan encuentros creativos sin subordinar una a otra. Desde el momento en que las fronteras entre las disciplinas se desmoronan y la conectividad entre distintos profesionales aumenta, las definiciones que tradicionalmente definen el arte y cómo nos relacionamos con él también se transforman y los usuarios se ven interpelados a experimentar la obra de arte según un marco de referencia más amplio. La obra de arte constituye en sí misma una fuerza liberadora, un activismo ético-estético que se comunica de manera transversal a través de las prácticas artísticas, una crítica tanto estética como social (Elliott, 2012, 22).

La sección más relevante en lo que respecta a nuestro objeto de estudio es la titulada «Cómo pensar caosóficamente», donde se analiza más en profundidad el proyecto filosófico-político de Félix Guattari en solitario, más allá del proyecto «Capitalismo y esquizofrenia». En esta «fase post-Deleuze» donde combina el activismo con la filosofía práctica, Guattari tomará algunos de los conceptos desarrollados o reelaborados en colaboración (como el esquizoanálisis, el ritornelo y la máquina) para crear una filosofía comprometida socialmente y postulará la necesidad de una

«revolución molecular» basada en la creatividad como herramienta emancipadora, como la única vía de escape a las crisis medioambientales, sociales y políticas que afectan a nuestro mundo contemporáneo. Paul Elliott pone el caso del artista Michael Rakowitz como un ejemplo paradigmático de un tipo de práctica artística que implementa una revolución a pequeña escala. Comprometido con las experiencias personales de las personas excluidas de la sociedad —como los sin techo, los inmigrantes y los despojados—, su arte «interrumpe micropolíticamente las narrativas molares del capitalismo occidental a través de una crítica inmanente» (Elliott, 2012, 105). Uno de los trabajos a los que se refiere el autor es *RISE*, realizado en 2001 por Rakowitz. Este artista recibió el encargo de participar en una exposición en el número 129 de Lafayette Street, en el Chinatown de Manhattan (Nueva York), una área que se vio severamente afectada por procesos de gentrificación. Estas dinámicas consistían en que los agentes inmobiliarios adquirían progresivamente viviendas en los barrios más pobres de la ciudad, hasta hacerse con la totalidad del edificio. La práctica habitual era que, antes de que los inmuebles fueran remodelados, los agentes contactaban con artistas reconocidos para realizar exposiciones en el edificio y así incrementar el valor de este y de la zona. La intervención de Rakowitz consistió en instalar un conducto de más de diez metros que transportaba el olor de la pastelería china por el edificio deshabitado.

Para Elliott, el olor de la pastelería china corporeizaba los fantasmas del pasado del propio edificio, los inmigrantes despojados que se entremezclaban con la nueva infraestructura corporativa recién estrenada de una manera molecular. Atraídos por el olor de la pastelería, los usuarios acabaron haciendo compras en el establecimiento y entablaron conversaciones con los propietarios y los vecinos sobre la naturaleza de la estrategia de desarrollo de la agencia inmobiliaria. El trabajo artístico activó en este sentido una sucesión de conexiones rizomáticas entre el usuario, el artista y la comunidad circundante. La capacidad expansiva del olor de la pastelería —que conectaba a los antiguos inquilinos con las dinámicas especuladoras de los agentes y usuarios de la exposición— se empleó para interrumpir la «rigidez opresiva» de las empresas inmobiliarias.⁷³ Elliott hace referencia a *paraSITE*, otro proyecto artístico que Rakowitz ha venido desarrollando desde finales de los años noventa en diferentes ubicaciones. Se trata de una serie de refugios en forma de iglú diseñados por el artista para personas sin techo y que podían ser empalmados a los conductos de ventilación mediante una suerte de chimenea. De esta manera, los refugios ofrecían calidez a las frías noches de Nueva York y, al mismo tiempo, un propio sentido de territorio existencial. Los refugios podían ser contruidos con materiales de fácil acceso, como bolsas de plástico y cinta americana, y no solo proporcionaban «una cobertura para los sin techo, sino que también les imbuía con un sentido de singularidad». Para Elliott, tienen una doble función estética y socioeconómica, y los usuarios no solo son «parte» de una obra de arte expandida, sino consumidores de un producto. En este sentido, *paraSITE* ejemplifica la crítica inmanente que promueve Guattari, de trabajar a pesar de los

⁷³ «*RISE* no solo utilizó la capacidad molecular para trascender el espacio regulado, sino que también afirmó la primacía de la identidad de la población inmigrante. [...] La experiencia de los espectadores constituyó un devenir, una conexión con la exposición tanto corporal como intelectual. Sin embargo, también fue un acontecimiento singular. Se relacionaba con las luchas de grupos particulares de inmigrantes despojados y marginados, y una vez que la exposición terminó, Rakowitz dirigió sus energías a otra parte. Al igual que la naturaleza molecular de un gas, *RISE* fue de duración corta pero intensiva» (Elliott, 2012, 106).

tiempos, es decir, parasitando el propio sistema que critica, para llevar a cabo una subversión micropolítica: «el calor de las tuberías de salida (un producto del capitalismo que de otra manera sería un desperdicio) es recuperado y resemiotizado por el artista y el usuario final, en lo que en última instancia es un acto revolucionario» (Elliott, 2012, 107-108).

Según Elliott, la naturaleza procesual y temporal de *paraSITE* consigue evitar su cooptación por parte de las instituciones municipales, así como las del sistema del arte. Su carácter siempre cambiante «evade el aburguesamiento inherente en el arte» al mismo tiempo que elude la fosilización del arte convertido en objeto y mercancía por el museo al servicio del mercado artístico. Al ser al mismo tiempo «político» (induce transformaciones) e «individual» (en la dirección de la singularidad), según el autor lo convierte indudablemente en un proyecto guattariano: «es un intento de crear una singularidad cultural a partir de los ritornos de la experiencia chinoestadounidense de Nueva York, utilizando efectivamente el olor como una línea de fuga tanto para el espectador como para la comunidad local» (Elliott, 2012, 108). Al parecer de Elliott, *paraSITE* implementa una revolución molecular que interrumpe la economía subjetiva del capitalismo mediante herramientas afectivas que producen otros estilos de pensamiento, sensación y relación. Elliott prosigue analizando un concepto que Guattari desarrolló coincidiendo con su viaje a Brasil cuando fue invitado por Suely Rolnik en 1982, año en el que se celebraron en dicho país las primeras elecciones democráticas tras la dictadura militar. Nos referimos al concepto de *devenir homosexual*, que, al igual que el *devenir mujer*, alberga un potencial micropolítico, pues libera el deseo y desafía la heteronormatividad que estratifica la sociedad por medio de la difuminación de las categorías y clasificaciones de género. El devenir homosexual permite ver el «comportamiento individual» como un acto revolucionario en sí mismo, una línea de fuga de la corriente principal. Por eso, estas bifurcaciones subjetivas que habilita se relacionan con la experiencia del desequilibrado, del drogadicto, del criminal y del desviado sexual. Al decir de Elliott, todas ellas son consideradas como alternativas a la subjetividad *mass*-mediatizada fabricada por el capitalismo al servicio de una normatividad social. El autor pone el ejemplo de la película *XXY*, realizada por la directora argentina Lucía Puenzo en 2007, como muestra de cómo el devenir homosexual es un acto revolucionario, estético y político. El film expone la subjetividad de un adolescente intersexual llamado Álex, quien lucha por encontrar una identidad sexual que no encuentra en los arquetipos dominantes que circulan en la sociedad.

El devenir homosexual conecta a la directora con el personaje principal y los usuarios del film mediante una experiencia transversalizada de un género fluido y de una subjetividad molecular y siempre cambiante que escapa a cualquier captura: «El cuerpo de Álex es un punto de ruptura en el espacio estriado de la economía heterosexual. Es una transición suave entre el hombre y la mujer en lugar de la abrupta alternativa de los sexos binarios». Según Elliott, con Álex sentimos indistintamente la experiencia emergente de la mujer, del hombre y del hermafrodita; sin embargo, «ninguna de estas experiencias es la esencia de Álex, ya que la suya se forma en medio de todos estos procesos» (Elliott, 2012, 111). Más allá de invitarlos a «convertirse en homosexuales», los usuarios experimentan un devenir homosexual que se centra en sentir la liberación de los

constreñimientos normativos y permite que la sexualidad se constituya en un flujo imposible de capturar. El último capítulo del libro es el dedicado propiamente a describir las manifestaciones artísticas de su proyecto ecosófico, el cual, según Elliott, resulta de su deseo de articular el ambientalismo, el arte y lo político. Guattari reservaba al arte un poder especial para transformar las crisis multifacéticas, en la medida en que es la herramienta más eficaz para inducir mutaciones en nuestros modos de ser. Las crisis medioambientales debían ser puestas en relación con las crisis sociales y, de manera más general, con la degeneración de los mundos subjetivos. La atmósfera, los océanos y los ríos se contaminan paralelamente a nuestras mentes y nuestras dinámicas culturales y sociales: todos devienen objeto de la producción capitalista, la cual, en su fase postindustrial, se preocupa en igual medida tanto de producir bienes como de producir signos y controlar su significado, de controlar los medios de comunicación, los mensajes y, de manera más general, los modos de vida que se adaptan a ellos. Con Guattari, Elliott observa que ningún cambio duradero será posible si nos obstinamos en separar la contaminación del planeta de los procesos psicológicos, de semiotización y sociales. Un cambio sustancial solo se materializará en la medida en que sepamos trazar las relaciones correspondientes entre la ecología medioambiental —degradación de la «naturaleza»—, la ecología social —modos de vida colectivos— y la ecología mental —modos de vida individuales— (Elliott, 2012, 127).

Según Elliott, el paradigma cientista sobre el cual se apoya la perspectiva tecnocrática tan solo ha conseguido alienar la subjetividad y poner en peligro el medio ambiente. El autor sostiene que para poder trazar las relaciones transversales entre las tres ecologías, Guattari desarrolló la ecosofía como una herramienta para poner en sintonía los problemas que afectan a la *physis* con una necesaria redefinición de nuestros valores y una reconfiguración de nuestras prácticas en todos los ámbitos. Sin embargo, Elliott malinterpreta a Guattari cuando afirma que la ecosofía «se basa en la interacción entre las tres ecologías y los ámbitos emergentes de la ecología profunda y el ambientalismo» (Elliott, 2012, 129), mientras que son planteamientos muy distintos. En segundo lugar, afirma que la ecosofía «es un proyecto, un mapa, de una relación con el mundo» (Elliott, 2012, 129), mientras que Guattari insiste en que la ecosofía no se refiere a ninguna relación preexistente —actualizada o molarizada—, sino a una metodología de autoproducción existencial donde nada está escrito de antemano. Elliott sí que acierta cuando sostiene que la ecosofía invoca la creatividad tanto en las artes como en la ciencia, la filosofía y la tecnología para transformar nuestras maneras de ser en el mundo: «el arte y la literatura deben implicarse en una inherente exploración cartográfica de nuevos territorios, infringiendo las fronteras y los límites existentes y desplegando líneas de fuga en un intento esquizoide de desterritorialización» (Elliott, 2012, 129). Al decir del autor, el verdadero cambio tiene que venir en forma de una revolución molecular que utiliza los medios con los que nos provee el tecnocapitalismo —como la cámara videográfica, Internet, el ordenador, la radio, etc.— para emplearlos en contra suyo con fines emancipatorios basados en la creatividad. Elliott sostiene que no existe otra artista que «ejemplifique» más bien la noción de *ecosofía* que el artista estadounidense Mel Chin. Su trabajo se ha ocupado de establecer conexiones entre el ambientalismo, las políticas locales y la «subjetividad humana» mediante metodologías y medios artísticos: «El trabajo de Chin abarca el límite entre la investigación

científica y el empeño artístico, y es tanto poéticamente como científicamente útil. Les pide a los espectadores que no solo se involucren en un nivel intelectual, sino que también se vean afectados por él en el nivel emocional» (Elliott, 2012, 130).

El primero de los proyectos de los que habla Elliott es *S.P.A.W.N. (Special Projects: Agriculture, Worms, Neighbourhood)*, del año 2000, en el que el artista se involucró en la reconstrucción, reconversión, reutilización y regeneración de algunas de las muchas casas dañadas por los incendios intencionados que ocurrieron desde los años setenta hasta los noventa en varias ciudades de los Estados Unidos, como Filadelfia y Detroit. En estas décadas, durante la noche anterior a la de Halloween (la del 30 de octubre) —conocida como *Devil's Night* o 'Noche del Diablo'—, tuvieron lugar todo tipo de prácticas vandálicas que incluían incendios provocados de numerosas casas, lo que causó miedo y ansiedad a los vecinos y estigmatizó una ciudad que ya sufría los efectos de la depresión económica. Estas tendencias vandálicas aumentaron con los años y se sumaron a unas prácticas aún más peligrosas que consistían en que los propietarios de viviendas, aprovechando el vandalismo de la Noche del Diablo, empezaron a quemar sus propias casas para cobrar el dinero del seguro, ya que les resultaba imposible vender sus propiedades en el difícil mercado de la vivienda. Partiendo de esta experiencia traumática, el artista Mel Chin decidió «devolver la vida» a algunas de estas casas abandonadas y quemadas, las cuales restauró y reconvirtió en granjas de lombrices, involucrando a la comunidad local. Las lombrices se vendieron a los muchos pescadores que vivían en Detroit y que pescaban en los grandes lagos circundantes, y la arena procesada por los gusanos se vendió como humus y compost para la agricultura.

La contribución de Chin no consistió en la simple reconstrucción de unas casas, sino en la reparación de un hábitat colectivo dañado por prácticas vandálicas que hacían empeorar la difícil situación de la que partía la ciudad. *S.P.A.W.N.* no solo ayudó a cambiar las connotaciones negativas relacionadas con las casas abandonadas y a estimular la economía local, sino que, al mismo tiempo, ofreció nuevas formas de imaginar el ser, la sensación y la relación interhumana. Convirtiéndose en participantes en su propio proyecto social, los vecinos dejaron de ser vistos como víctimas de actos vandálicos y se reconciliaron con sus viviendas, lo que revitalizó la conciencia colectiva. En este sentido, tal y como sostiene Elliott, *S.P.A.W.N.* —término inglés que significa 'desovar' o 'engendrar'— «interactúa a nivel ambiental, sociopolítico y económico, cumpliendo varias funciones a la vez e impulsando el interés de las comunidades locales en actividades que pueden afectar sus vidas cotidianas». Es así como el proyecto «redirigió la ansiedad local a un esfuerzo creativo, tomando el resultado del vandalismo para convertirlo en una oportunidad para el cambio medioambiental, económico y, lo más importante, psicológico». Los efectos devastadores de los incendios provocados se neutralizaron y se reapropiaron, en un acto de «empoderamiento» en el que se devuelve el poder de imaginar una forma diferente de coexistir juntos (Elliott, 2012, 131). Elliott también habla de *Knowmad* (2000), un proyecto colaborativo realizado por la Confederación Knowmad, Mel Chin y varios diseñadores de *software* del Massachusetts Institute of Technology. El trabajo adopta la forma de un videojuego de plataforma cuya escenografía tomaba como motivo el patrón geométrico de las alfombras tribales de las

comunidades nómadas de Asia central. Al jugador se le permitía explorar los laberintos tridimensionales de un entorno estimulante y a la vez desconcertante, «reafirma[ndo] la validez del tribalismo sobre la homogeneización del globalismo al restablecer el valor de las prácticas grupales en la creación de la identidad y el yo». Subvirtiendo la violencia con la que normalmente se asocian los videojuegos de plataforma, se invitaba al jugador a aventurarse en un «paseo cartográfico a través de las tradiciones y la imaginación visual de otra cultura» (Elliott, 2012, 132-133).

El último trabajo del que trata Elliott es *Revival field*, un proyecto en desarrollo que Chin empezó en el año 1991 y que se centra en la estética de la descontaminación que trabaja con la colaboración de las capacidades metabólicas de ciertas especies de plantas. Trabajando en estrecha colaboración con el Dr. Rufus Chaney, del Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, Chin experimentó con plantas hiperacumuladoras, esto es, las plantas que son capaces de crecer en suelos con grandes concentraciones de metales pesados, concentraciones que resultan tóxicas incluso para especies de la misma familia que les son cercanas. Estas plantas, de las cuales hay catalogadas unas quinientas especies, extraen el metal del suelo a través de sus raíces y lo concentran en altos niveles en sus hojas y tallos, y por esta razón son investigadas como agentes de descontaminación de suelos degradados, un proceso que se denomina *fitorremediación*. También pueden limpiar la tierra en la que están plantadas, aportándole nutrientes y preparándola para que permita un mayor rendimiento. El emplazamiento inicial de *Revival field* fue el vertedero de Pig's Eye, en Minnesota, el cual estuvo activo entre 1956 y 1972 y donde se enterraron todo tipo de residuos de manera ilegal sobre un entorno de humedales. El proyecto de Chin se convirtió en un precursor de una batería de prácticas de mitigación y reducción de impactos medioambientales que la Agencia de Control Ambiental de Minnesota activó en 1999. La primera actuación de *Revival field* consistió en una prueba de campo que empleó diversas plantas hiperacumuladoras para extraer metales pesados de los suelos contaminados del vertedero de Pig's Eye. El análisis científico de las muestras de biomasa confirmó el potencial remediador, al mismo tiempo que constató que era una alternativa de aplicación *in situ* que reducía notablemente los costes de los métodos de remediación empleados, los cuales, por otra parte, eran insatisfactorios.

Uno de los resultados del experimento fue la constatación de que el género de plantas *Thlaspi* presentaba una concentración significativa de cadmio en sus hojas y tallos, por lo que se pudo establecer que este género de plantas son las que tienen mayor capacidad de hiperacumulación. Y, como sostiene Elliott, la agricultura y la biotecnología, así como las herramientas de esta práctica artística expandida, transversalizan la ecología medioambiental, la ecología social y la ecología mental: «el elemento transformador de la planta sirve como práctica estética». Lejos de ceñirse a la ecología del medio ambiente, el trabajo abarca aquellas prácticas puestas en marcha por voluntarios y científicos que se implican en la «formación de comunidades locales e individuos». Es en este sentido que *Revival field*, a juicio de Elliott, «fomenta las conexiones transversales entre disciplinas y modos de pensar y afirma el valor planetario de la experiencia estética» (Elliott, 2012, 134). La dimensión estética es el proceso de descontaminación en sí mismo, que equivale a un proceso de descolonización de los estilos de pensamiento de las subjetividades individuales y colectivas en los

que tanto el arte como la ciencia están convocados. En este sentido, no podemos dejar de discrepar con Elliott cuando afirma que «El proceso estético se completa solo cuando se replanta la tierra ahora limpia y el suelo vuelve al estado en que se encontraba antes de la contaminación por metales pesados», o cuando sostiene que «El producto final de *Revival field* es una ausencia, un espacio que una vez albergó una obra de arte procesual viviente» (Elliott, 2012, 134). La razón es que, para Guattari, la estética es lo que nos permite bifurcar nuestras configuraciones existenciales, y no una metodología estetizada (artística) que nos permite volver a un estado actualizado en el pasado. El efecto estético se materializa en el momento en que entendemos que otro mundo (medioambiental, social y mental) es posible, no en el momento en que restauramos un estado medioambiental a una supuesta condición original. Sin embargo, sí que estamos de acuerdo con él cuando argumenta que la práctica de Chin constituye una viva manifestación artística de las tres ecologías, de reconfiguración de las energías y de los valores, en la medida en que asume un «Compromiso en un plano medioambiental, artístico y existencial, fusionando antiguas y nuevas tecnologías para crear entornos virtuales, ya sea a través de la biosfera o del ciberespacio» (Elliott, 2012, 134).

PRIMERA PARTE. EL PARADIGMA ÉTICO-ESTÉTICO COMO LA NUEVA IMAGEN DE PENSAMIENTO

En la primera parte de nuestra investigación nos proponemos describir los presupuestos analíticos, epistemológicos y políticos que permiten definir la ecosofía como una imagen de pensamiento no representacional. En los apartados que siguen analizaremos con detenimiento las principales características del paradigma ético-estético como aquel aparato teórico-pragmático que diseña Guattari para poner a prueba las posibilidades de vivir, sentir y pensar más allá de las axiomáticas de la significación. Nuestro punto de partida es la proposición elaborada por Deleuze en *Diferencia y repetición* (2002a) y puesta a prueba en sus estudios monográficos sobre Nietzsche, Spinoza, Bergson, etc., acerca de lo que el pensador llama una «imagen de pensamiento». Para Deleuze, la filosofía empieza con una imagen o una representación de lo que es la propia tarea del pensar, ya sea en la aprehensión de las ideas, ya sea en la recepción de lo sensible o en la construcción social del mundo a través del lenguaje. Todos los conceptos propios de cada filosofía contribuyen a construir esa imagen, al mismo tiempo que construyen sobre ella, y es desde esta perspectiva que, tal y como sostiene Deleuze, la historia de la filosofía puede ser vista como un museo de tales imágenes de pensamiento. Se podría afirmar que una gran parte de la producción filosófica hasta la fecha ha consistido en un mero paseo por este museo. En esta historia, sin embargo, algunos filósofos, han agregado su propia imagen. Otros, en cambio, se han negado a agregar una relación apropiada más entre pensador y verdad, y han dislocado el pensamiento de la trascendencia. De acuerdo con Deleuze, la filosofía no debe ser juzgada en función de su grado de corrección o incorrección en relación con lo que actualmente cuenta como pensar, sino que la tarea de la filosofía consiste en crear nuevas modalidades o estilos de pensamiento.

Más que respaldar una imagen dogmática de pensamiento, la filosofía es creación, y cuando está entregada a esta tarea, podemos hablar de un «pensamiento sin imagen». Pensar es crear, y no dar con una verdad preexistente. Cualquier imagen que preexista al pensamiento —sea filosófico, científico, artístico, político, etc.— obligará a este a ejercerse de acuerdo con las normas de un orden establecido y de un aparato de poder de estado. Practicar un pensamiento sin imagen, que resista a la servidumbre, implica en primer lugar criticar los postulados de la imagen dogmática del pensamiento y, en particular, su aparente desinterés hacia la verdad. De este modo se puede mostrar que el pensamiento solo puede pensar por sí mismo a condición de ejercer una violencia sobre la forma que le preexiste, que lo desplace más allá de los sistemas de significaciones y representaciones preexistentes: «el pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es “lo que da a pensar”; mucho más importante que el filósofo», prosigue Deleuze, «el poeta aprende que lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar» (Deleuze, 1972, 178-179).⁷⁴ Solo un pensamiento que renuncia a plegarse a una

⁷⁴ Este será, al decir de Deleuze y Guattari (1988, 384), «un pensamiento que se enfrenta a fuerzas exteriores en lugar de recogerse en una forma interior, que actúa por etapas en lugar de formar una imagen, un pensamiento-acontecimiento,

imagen dominante puede efectivamente desplegar su potencia inmanente. En definitiva, se trata de desplazarlos de la representación del pensamiento a la experimentación con el pensamiento. Si hoy podemos imaginar que la razón por la cual pensamos y actuamos es, en cierto modo, que estamos sujetos a esa imagen dogmática de pensamiento, como aquel lugar que le es propio que nunca dejamos de visitar, también deberíamos ser capaces de considerar cómo sería pensar, actuar y crear sin esa imagen.

El paradigma ético-estético de Félix Guattari puede ser definido como una perspectiva teórico-pragmática concebida para poner a prueba las posibilidades de una experimentación, de un pensamiento y de una acción más allá de la representación. Indistintamente referida como ecosofía, esta perspectiva se podría definir como un método que moviliza la creatividad existencial en la producción de otros modos de ser en el mundo. Si la dimensión estética se localiza en la capacidad creativa de dicha producción subjetiva, la dimensión ética radica en la asunción de responsabilidad hacia la propia modalidad autocreada. La significancia y operatividad del paradigma ético-estético parten de la presunción de que en nuestras sociedades actuales las configuraciones existenciales están revestidas por el sistema de valorización capitalista. Este sistema axiológico es descrito por Guattari como un *régimen de la equivalencia generalizada* en el que el capital, el ser y el significante se consideran expresiones de la misma opción ético-política. Este régimen, según nuestro autor, tiende a hacer desaparecer cualquier otro sistema de valorización, homogenizando —*desingularizando*, para ser más precisos con la terminología guattariana— las modalidades existenciales y clausurando procesos de apertura potenciales. Frente a este aparato de captura que homogeniza los modos de ser en el mundo, la naturaleza creacionista del paradigma estético se postula como alternativa al paradigma cientista, estructuralista y sistémico que vertebra el imaginario capitalista.⁷⁵ La ecosofía no ofrece tan solo una alternativa, sino múltiples; constituye una oportunidad para refundar las modalidades existenciales individuales y colectivas en la dirección de la singularización mediante la implementación de prácticas de producción de subjetividad heterogéneas. Esta sería, según Guattari, la única vía de escape del callejón sin salida donde nos encontramos en un momento en el que el capitalismo penetra en todos los aspectos de la vida.

Guattari insiste a lo largo de sus escritos en que la vocación del paradigma de la creatividad y la responsabilidad no es estetizar el *socius*. De hecho, la creatividad de la que habla «implica un paréntesis de la noción de obra de arte y por supuesto de las instituciones artísticas, de los mercados artísticos» (Guattari, 1991), por lo menos tal y como los hemos conocido hasta ahora. De hecho, desde el ámbito o sistema del arte —o, como Guattari lo llama a menudo, «el género estético»— con frecuencia existe una complicidad e incluso una participación activa en el aplastamiento de los focos de singularidad, como bien evidencian la actitud retrógrada y autoritaria de la posmodernidad

haecceidad, en lugar de un pensamiento-sujeto, un pensamiento-problema en lugar de un pensamiento esencia o teorema, un pensamiento que recurre a un pueblo en lugar de tomarse por un ministerio».

⁷⁵ Para Guattari, el componente creativo es el punto ciego de una cultura tecnócrata que se ha mostrado incapaz de responder a los desafíos sociales, políticos, económicos y medioambientales: «Cuando se pone el acento en las dimensiones del sistema, las dimensiones de estructura, las referencias científicas para abordar un objeto, cualquiera sea este, ponemos entre paréntesis la dimensión de creatividad específica, de posicionalidad ontológica, singular» (Guattari, 1991).

neoconservadora (Guasch, 2000, 21) y todas las tendencias de retorno al orden que participan en el mantenimiento del *statu quo*, como el que prosiguió a la Primera Guerra Mundial, que revitalizó un clasicismo y un realismo contra lo que consideraban los excesos de la vanguardia. La creatividad artística podría seguir otro camino, tal y como lo hace en el pensamiento ecosófico, y servir de inspiración para el modo que vivimos, sentimos, nos relacionamos y actuamos. Por esto es precisamente por lo que apuesta el paradigma ético-estético: atender a las cualidades del arte, en tanto que se compromete a un engendramiento permanente de coordenadas y a una disposición hacia la transformación, y ambas desafían cualquier imagen de pensamiento normativa. La «estética» del paradigma ético-estético se refiere a una creatividad expandida que extrae del arte su materia prima, esta es, su naturaleza creadora, la cual está en condiciones de avivar una recreación y un sostenimiento de las modalidades existenciales y de transformar el estado de cosas.

Capítulo 1. Una lógica de las intensidades materiales al servicio de prácticas emancipadoras. La ecosofía de Félix Guattari

Introducción

Una de las cuestiones que recorre el pensamiento guattariano es la voluntad de comprender las condiciones de producción de nuestra subjetividad histórica, incluyendo la cuestión de cómo podemos transformarla a la luz de las profundas mutaciones que está experimentando el mundo circundante. Dicha preocupación infundió su corpus de pensamiento que versa sobre la ecología, el cual fue elaborado desde un activismo encarnado y basado en la práctica. Estos ingredientes alimentaron un proyecto filosófico que, combinando pensamiento político, medioambiental y artístico, postuló un paradigma ético-estético que llamó ecosofía, una de sus contribuciones más destacadas para la imaginación política del siglo XXI. La principal apuesta de la ecosofía consiste en entender que las profundas transformaciones sociales que se necesitan para paliar el estado de insostenibilidad medioambiental y social, procederán de mutaciones de la subjetividad que se fragüen simultáneamente a pequeña y gran escala. Por ecosofía se puede entender la perspectiva ético-política que está en condiciones de renovar nuestra subjetividad, abriéndola y enriqueciéndola en un momento histórico en que ha quedado enquistada y empobrecida por el influjo de lo que Guattari llama el capitalismo mundial integrado (CMI) o capitalismo postindustrial.⁷⁶ La refundación de la práctica de la producción de subjetividad por la que apuesta Guattari no se activará sobre modelos preexistentes, como el psicoanálisis o la psicoterapia, sino sobre una práctica de «automodelado», de desarrollo de instrumentos de invención y permanente recreación

⁷⁶ «¿Cómo modificar las mentalidades, cómo reinventar prácticas sociales que devuelvan a la humanidad —si alguna vez lo tuvo— el sentido de las responsabilidades, no solo respecto de su propia supervivencia, sino igualmente del futuro de cualquier vida en este planeta, la de las especies animales y vegetales como la de las especies incorporales, como la música, las artes, el cine, la relación con el tiempo, el amor y la compasión por el otro, el sentimiento de fusión en el seno del cosmos?» (Guattari, 1996, 146).

existencial en nuevos territorios singularizados, consistentes y sostenibles, con los que se intentará captar la diversidad y la heterogeneidad radical que definen la existencia.

Guattari atestiguó la cristalización de un ecologismo humanista, antropocéntrico y trascendentalista que se instaló en formaciones políticas y movimientos verdes en la década de los años setenta que, a pesar de ser declarados de izquierdas, en muchas ocasiones sostenían una agenda conservadora e incluso reaccionaria. «Lo que me interesa y me inquieta al mismo tiempo», sostiene el propio Guattari, «es el desarrollo de una ecología enteramente centrada en la naturaleza, en la protección de las especies: por tanto, una suerte de visión identitaria que puede desembocar en un conservadurismo, un autoritarismo». Para nuestro autor, «la defensa de especies materiales, de las especies naturales, de las especies vegetales y animales, es inseparable de las especies incorporeales». Con «especies incorporeales» Guattari se refiere no solo a las obras de arte —proviengan del mundo del cine, de la música, de las artes plásticas o de la *performance*—, sino también a las especies que están en peligro de extinción, como «los valores de la solidaridad, de los universos de fraternidad, de sociabilidad, de sociabilidad, y de vecindad, de calor humano, de inventividad» (Guattari, 2015, 249). Esta conexión entre lo material y lo inmaterial constituye una de las apuestas principales de un sistema conceptual y metodológico desarrollado en *Caosmosis* (1996), *Las tres ecologías* (1990) y *Cartografías esquizoanalíticas* (2000), con el que Guattari pretendía proporcionar una visión que sortea los puntos ciegos del ecologismo romántico o tecnócrata. Su proyecto obedece a la voluntad de poner en relación el problema de la subjetividad —esto es, como agenciamiento colectivo formado por componentes heterogéneos; noción que ya recogen *Psicoanálisis y transversalidad* (1976) y *El inconsciente maquínico* (2011)— al objeto ecológico mediante la construcción de un andamiaje teórico que pretende mostrar la manera en que las actividades humanas generan universos heterogéneos que pluralizan al ser, del cual los humanos deben sentirse responsables.

La perspectiva ecosófica se organiza en tres componentes indivisibles: el analítico, el epistémico y el político. Estos no forman un sistema cerrado, sino uno que destaca por sus coeficientes de apertura, de provisionalidad y de organización de acuerdo con cartografías que emplea para analizar e intervenir en el presente. En primer lugar, su análisis de la actualidad describe un contexto de grandes transformaciones técnico-científicas que han generado procesos de desequilibrio ecológico y han puesto en riesgo la habitabilidad en la Tierra. Sin embargo, la degradación del medio ambiente es solo una señal parcial de una crisis más general de los modos de ser en el mundo, esto es, una crisis de subjetividad: «paralelamente a estas conmociones [derivadas de las transformaciones técnico-científicas], los modos de vida humanos, individuales y colectivos, evolucionan en el sentido de un progresivo deterioro». En nuestra era, señala Guattari, las redes de parentesco tienden a replegarse al familiarismo, la vida doméstica está dominada por el consumo «*mas*-mediático», la vida conyugal se rige crecientemente por una «estandarización de los comportamientos», y la relación de la subjetividad con su exterioridad, es decir, la relación de los modos de vida con la alteridad social, animal, vegetal y cósmica, disminuye y se debilita crecientemente (Guattari, 1990, 9). Según nuestro autor, las esferas política y ejecutiva se han mostrado incapaces de captar esta problemática en toda su complejidad y por norma general tienden a abordar la insostenibilidad

medioambiental tan solo de forma parcial, pues atienden la cuestión de la contaminación industrial desde una perspectiva tecnocrática. Alejándose de semejante enfoque parcializado, Guattari reclama una problematización transversal de estas mutaciones, lo que nos llevaría a tomar conciencia de la necesidad de una articulación ético-política entre tres registros ecológicos —referentes a las relaciones sociales, al medio ambiente y a la subjetividad—, a partir de la cual seríamos capaces de responder a los desafíos que encaran nuestras sociedades.

El componente epistemológico es infundido por su teoría de la subjetividad de acuerdo con su filosofía neomaterialista acerca de la política de la inmanencia radical. La principal idea de esta filosofía es la asunción del monismo, que afirma que solo existe una materia, que esta materia es autopoietica —es decir, tiene capacidad de autoorganización—, que el sujeto no es unitario y estático, sino múltiple y procesual, y que la subjetividad se forma por una serie de componentes extrahumanos. Esta perspectiva sobre la inmanencia de la materia y la subjetividad permite postular una ética que abarca a los otros no humanos. La condición operativa del esquizoanálisis o la ecosofía es que la producción de subjetividad en la que nos involucramos en nuestro día a día se conforma en base a un continuo de relaciones entre lo que comúnmente llamamos naturaleza, cultura y tecnología. La multiplicidad heterogénea, interconectada y relacional que resulta de estas relaciones, resiste las sobrecodificaciones del capitalismo por medio de una ético-estética que es al mismo tiempo de orden político. Deleuze y Guattari hacen una distinción fundamental entre la política (*la politique*) y lo político (*le politique*). La primera se entiende como la política habitual o institucional, la cual se desenvuelve según una concepción lineal del tiempo, que es el tiempo propio de *Cronos*. La política se ocupa de la medida, de las normas, de los decretos y protocolos que fijan cosas y sujetos, sin tener otra aspiración que mantener intacta la estructura de poder. Lo político, por el contrario, es postulado siguiendo una noción del tiempo en tanto que *Aión*, esto es, el tiempo indefinido del acontecimiento donde se desenvuelven las formas rizomáticas del devenir y las prácticas críticas afirmativas.

A diferencia de la política mayoritaria, lo político se articula mediante un devenir minoritario y apunta a generar alternativas al presente mediante una transformación de la subjetividad, en condiciones de cambiar nuestros modos colectivos de relación con el entorno y transformar asimismo las nociones de lo social y lo psíquico. Según Guattari, las crisis multifacéticas en curso solo pueden ser abordadas mediante una revolución política, social y cultural de alcance planetario desde donde se pudiera reinventar todo, que fuera capaz de redirigir los objetivos no solo de los bienes materiales, sino también de los inmateriales.⁷⁷ El cambio de mentalidades necesario para modificar el estado de las cosas no solo se tiene que dar en la consciencia de las «relaciones de fuerza visibles a gran escala», es decir, en relación con el modo de producción o las formaciones políticas, sino también en «los campos moleculares de la sensibilidad, de inteligencia y de deseo». Es decir, se trata de una revolución de orden estético, epistemológico y libidinal, que se identificaría con el componente político de la ecosofía. Es preciso insistir en la advertencia que los fines de la

⁷⁷ Tal y como afirma Guattari, «se torna imperativo refundar los ejes de valores, las finalidades fundamentales de las relaciones humanas y de las actividades productivas» (Guattari, 1996, 112).

ecosofía y del esquizoanálisis no deben confundirse con el intento de refundar otra ontología o conciencia desde una perspectiva totalizante que pudiera señalar lo que se debería hacer: «el objetivo no es erigir una perspectiva consciente, programática, sino desarrollar una perspectiva de creatividad social, de heterogénesis de los sistemas de valores» (Guattari, 2015, 75). En el primer capítulo nos proponemos profundizar en las tres dimensiones de su sistema ecosófico, analítico y experimental.

1.1. Dimensión analítica

1.1.1. Empobrecimiento de las formas de vida y axiomatización de los modos de valorización. Un diagrama de nuestra historicidad

Guattari elabora una cartografía crítica de su ubicación histórico-espacial con la cual define una historicidad en la que reina un estado permanente de crisis social, medioambiental, política y económica. Según nuestro autor, la intensificación de la insostenibilidad ambiental y de tensión social motivada por las desigualdades, la segregación y las jerarquías vividas desde finales de la década de los años ochenta coincide con el advenimiento de la sociedad postindustrial (Touraine, 1969) y del capitalismo mundial integrado (Guattari, 2004). La contribución de Guattari consiste en entender cómo el capitalismo avanzado fabrica y pone en circulación una economía política dominada por una racionalidad tecnócrata que degrada el medio ambiente y organiza los flujos inmateriales. Este contexto condena a vivir en una pobreza existencial, dominada por la degradación de las relaciones con la «naturaleza», con la sociedad y con uno mismo. Este deterioro configura sujetos plegados en sus universos de valor unidimensionales, en sistemas alienantes, los cuales se limitan a repetir patrones de comportamiento suministrados.⁷⁸ Este análisis está integrado por una crítica de los modos hegemónicos de valorización de los individuos y las colectividades, las cuales están fuertemente condicionadas por dos aspectos. En primer lugar, por la influencia que ejerce «el imperio de un mercado mundial que lamina los sistemas particulares de valor» y que sitúa en un mismo grado de equivalencia las mercancías, los bienes culturales, los bienes materiales, los individuos, etc. Este hecho tiene como consecuencia directa el deterioro de las relaciones sociales y la pérdida de consistencia de los modos existenciales. En segundo lugar, por el dominio de las relaciones sociales por los dispositivos de control, en concreto los de orden militar y policial (Guattari, 1990, 11). Según Guattari, el proceso histórico de disolución de la Unión Soviética que simbolizó el fin de la Guerra Fría ha generado un nuevo sentimiento de pertenencia social que ha absorbido las antiguas conciencias de clase, las cuales, según el pensador, deben ser progresivamente substituidas por los desafíos multifocales de las tres ecologías.

⁷⁸ La recurrencia del adjetivo *unidimensional* en los textos de Guattari registra la influencia del filósofo alemán Herbert Marcuse, quien, en *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* —publicado originalmente en 1954—, describe la efectividad de los mecanismos con los que el capitalismo avanzado ejerce la represión encubriéndola de satisfacción. En este estudio, Marcuse trabaja sobre dos hipótesis: en primer lugar, que «la sociedad industrial avanzada es capaz de contener la posibilidad de un cambio cualitativo para el futuro previsible», y, en segundo lugar, que «existen fuerzas y tendencias que pueden romper esta contención y hacer estallar la sociedad» (Marcuse, 1993, 25).

Para el psicoanalista, filósofo y activista, la extinción de las especies es análoga a la desaparición de la solidaridad social, que procuraría unas mejores condiciones para la condición de la mujer, de los parados, de los excluidos de la sociedad y de los inmigrantes. El nuevo orden global, caracterizado por la fragmentación, el descentramiento y la minimización de los antagonismos, es de naturaleza paroxística en la medida en que el desarrollo de avances científico-técnicos está en condiciones de resolver la crisis ecológica, social y humanitaria, y, sin embargo, las formaciones sociales y subjetivas son incapaces de utilizar estos medios para hacer operativa dicha resolución. Esta disociación de causa-efecto se puede entender en gran medida como resultado del pensamiento dualista que ha fundamentado el humanismo occidental. Guattari muestra cómo las oposiciones dualistas en campos como el pensamiento social o las cartografías geopolíticas no se sostienen con el capitalismo mundial integrado, como por ejemplo la referente a la distinción entre el Tercer Mundo y el mundo desarrollado. Esto es debido, por un lado, a la creación de potencias industriales en países anteriormente considerados «en vías de desarrollo», como Brasil, India, China o Rusia, y a un incremento de la «tercermundización» interna de países desarrollados, proceso que a menudo comporta un auge de la xenofobia y el racismo. Por lo que respecta al antagonismo entre hombre y mujer, Guattari señala que la explotación del trabajo femenino, correlativo a la explotación del trabajo infantil, se ha mantenido prácticamente invariable hasta el siglo XXI, lo que le conduce a no percibir una mejora de la condición femenina a escala global. No por eso omite las «transformaciones de larga duración» en materia de igualdad y en lo que respecta a la soberanía del cuerpo que ha puesto en marcha la revolución feminista ya visible a finales de los años ochenta (Guattari, 1990, 14).

Lejos de sentenciar el fin de cualquier proyecto emancipador, Guattari pone de manifiesto que esta fase de laminación de subjetividades inaugurada por la emergencia del capitalismo mundial integrado está preñada de oportunidades para reinventar nuestras formas de vida y desarrollar relaciones sustentables en y con el planeta. Los avances científico-técnicos han transformado nuestra subjetividad, descodificando valores y mitos de referencia, en un proceso de desterritorialización caracterizado por «el debilitamiento y la pérdida de las componentes semióticas ligadas a los valores y a las artes tradicionales cierta relación consigo mismo y con el mundo, el sentido del honor, de la filiación, de la pertenencia personal, el aprendizaje de ciertos tipos de posturas y de comportamientos» (Guattari, 2013, 49). El proyecto ético-político de Guattari consiste en mostrar la manera en que la revolución científico-técnica ha transformado nuestras coordenadas mentales —ecología de la psique— y en analizar las condiciones para lo que él llama una «revolución molecular» mediante la articulación ecosófica que reemplazará las anteriores luchas emancipadoras. Las antiguas luchas de clase serán substituidas por una nueva referencia ecosófica que se ocupe de una recomposición o reinención de la praxis humana en ámbitos tales como la vida cotidiana, la democracia, el arte, el deporte, etc. —ecología social—. La articulación ecosófica tendrá como objetivo la creación de «dispositivos de producción de subjetividad que van en el sentido de una resingularización individual y/o colectiva más bien que en el de una fabricación “*mass-mediática*”, sinónimo de angustia y de desesperación» (Guattari, 1990, 15). Esta reinención

de los modos de vida humanos no solo estará capacitada para hacer proliferar formaciones subjetivas individuales y colectivas, sino también geofísicas —ecología medioambiental—.

Hacia la segunda mitad de la década de los años ochenta, Guattari atestiguó los modestos intentos de reparar el desequilibrio ecológico por un ambientalismo reductor, al enfocarse únicamente en el campo de la contaminación industrial desde una perspectiva tecnocrática. El análisis guattariano amplía esta visión en su apuesta por entender que el capitalismo no solo deteriora los ecosistemas, sino también las relaciones sociales y los modos de vida humanos individuales y colectivos, los cuales son gobernados por el axioma del beneficio.⁷⁹ Este axioma no obedece a un programa de naturaleza ideológica, sino a un modo de producción que identifica y apunta hacia nuestro deseo como un nuevo territorio para su expansión. Para hacer frente a los desastres medioambientales no es suficiente dirigir la atención a los ecosistemas naturales de forma aislada, sino que debemos operar de manera simultánea a través de una ecología de lo mental, una ecología de lo social y una ecología de lo natural, las cuales no se encuentran confinadas, sino que existen en el mismo plano de la realidad y se influyen mutuamente. Proponiendo este esquema teórico-práctico, Guattari nos alienta a comprender la manera en que las nociones de *cultura* y *natura* entendidas como binomios antagónicos son caducas, y nos exhorta a elaborar cartografías más complejas que muestren las interdependencias entre los individuos y los ecosistemas. Siguiendo a Guattari, la contaminación ambiental causada por el capitalismo avanzado no solo afecta a los ecosistemas naturales, sino también a los sociales e individuales. La ubicuidad de la contaminación impone la necesidad de una reinención ético-política de la vida en todos los ámbitos y todas las prácticas.

Guattari mapea esta relacionalidad en un fragmento de *Las tres ecologías*, escrito originalmente en 1989, donde Guattari conmensura la capacidad de invasión de las algas que se propagan en la laguna de Venecia con los efectos tóxicos derivados de la especulación y gentrificación inmobiliaria instigada por Donald Trump, así como con las imágenes y los mensajes degenerados que pueblan las pantallas de televisión. Los peces muertos que proliferan como un efecto del crecimiento de las algas, se incrementan en proporción directa a las miles de familias pobres que son desalojadas y desposeídas como resultado de la toma de control de distritos enteros de Nueva York y de la alienación a la que nos vemos sometidos por la reproducción de los modos de subjetividad prefabricados suministrados por los medios de comunicación masivos. Mediante este tipo e análisis transversales que conectan elementos aparentemente dispersos, Guattari nos enseñó a ver la forma en la que la ecología del campo social está entrelazada con la ecología de la naturaleza, así como con la ecología de la mente. En otras palabras, cuando consideramos los trastornos ambientales a los que nos vemos confrontados, resulta imperativo trasladar la cuestión a los modos de valorización del medio ambiente, así como a los modos de valorización de lo social y los modos de valorización

⁷⁹ Partiendo de los textos de Alberto Toscano (2006), John Protevi y Paul Patton (2003), Rosi Braidotti describe la axiomatización capitalista en el sentido que «rechaza proporcionar definiciones de los términos en que trabaja, prefiriendo regular algunos ámbitos de la existencia a través de la adición y la sustracción de determinadas normas y órdenes. Los axiomas obran vaciando los flujos de sus particulares significados para luego descodificarlos [...] los preexistentes regímenes de signos son descodificados y plegados a los objetivos de una máquina jerárquica centralizada que transforma la actividad en trabajo y la plusvalía en beneficio a través de procesos de supracodificación» (Braidotti, 2018a, 123).

de lo individual. Estos tres registros no se encuentran confinados, sino que más bien coexisten en el mismo plano de la realidad y se influyen mutuamente. Cualquier cambio enraizado y duradero implicaría necesariamente un abordaje de los problemas que afectan a los tres registros mediante un enfoque integrado, o mejor, transversalizado.

La refundación de lo político en nuestras coordenadas históricas procederá, según Guattari, de la combinación de metodologías analíticas, éticas y estéticas que se implicarán en las tres ecologías (Guattari, 1996, 34). El desarrollo de una disciplina en política internacional en materia de medio ambiente estará condenado a la disfuncionalidad si no se resuelve el problema del hambre en el mundo y no mejoran las condiciones de vida todas las personas desposeídas de derechos fundamentales. Guattari sostiene que no se puede transformar la sociedad y los modos de vida individuales y colectivos si no refundamos la democracia política y económica en base al principio del respeto a las diferencias culturales. Esta refundación comportará una reconsideración del valor y de la finalidad del trabajo y el modelo productivo. Casi treinta años después de la muerte de Guattari, atestigüamos como las crisis medioambientales se engarzan con un espacio social caracterizado por desigualdades estructurales, regímenes de desposesión y movilidad controlada, un territorio sacudido por múltiples conflictos geopolíticos a escala global, una creencia generalizada en la inevitabilidad de las economías capitalistas, el determinismo biológico y el esencialismo cultural. Tan solo en el año 2016, más de cinco mil migrantes murieron intentando cruzar el mar Mediterráneo como consecuencia de las políticas migratorias restrictivas de la Unión Europea.⁸⁰ Resulta difícil no ver este hecho como un efecto del ascenso de las fuerzas conservadoras en los gobiernos de todas partes del mundo. Ese mismo año, Donald Trump salió escogido presidente de los Estados Unidos gracias a una campaña basada en la intolerancia, la xenofobia, la misoginia, el racismo y el negacionismo del cambio climático. En este sentido, nuestro nuevo orden global no se distingue mucho de los «años de invierno» que vivió Guattari.⁸¹

El enfoque transversalista de la ecosofía consigue captar la complejidad —el carácter no dualista— de las situaciones y la relacionalidad entre todos los elementos en juego, y al mismo tiempo sirve como soporte para producir una subjetividad que enriquezca su relación con el mundo (Guattari, 1996, 34-35). La ecosofía de lo social consistirá en desarrollar prácticas específicas que tiendan a modificar y reinventar formas de ser en los diversos contextos sociales: «se tratará de reconstruir literalmente el conjunto de las modalidades del ser-en-grupo. Y no solo mediante intervenciones “comunicacionales”, sino mediante mutaciones existenciales que tienen por objeto la esencia de la subjetividad». La tarea de la ecosofía de lo mental será la de «reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del tiempo, los “misterios” de la vida y de la muerte. Se verá obligada», prosigue Guattari, «a buscar antídotos a la uniformización “*mass*-mediática” y telemática,

⁸⁰ De acuerdo con la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) de las Naciones Unidas: www.iom.int/news/mediterranean-migrant-arrivals-top-363348-2016-deaths-sea-5079 (acceso: 28 de agosto de 2019).

⁸¹ Guattari y Antonio Negri caracterizaron la década de los años ochenta como «les années d'hiver» (“los años de invierno”) para referirse al conservadurismo de la posmodernidad de Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Durante esta década fue cuando Guattari reflexionó más directamente sobre las crisis sistémicas, la democracia y las nuevas tecnologías. Véase Félix Guattari (2009), *Les années d'hiver (1980-1985)*, París, Les Prairies Ordinaires.

al conformismo de las modas, a las manipulaciones de la opinión por la publicidad» (Guattari, 1990, 16). La articulación de la ecosofía de lo medioambiental, lejos de limitarse a la atención de la degradación medioambiental desde una perspectiva tecnocrática, tenderá a encontrar el modo en que el propio medio ambiente pueda ser reconceptualizado, reconsiderando a su vez las relaciones entre los cuerpos que lo habitan, que lo constituyen que son constituidas por él. Guattari afirma que el sostenimiento de las articulaciones ecosóficas estará capacitado para reemplazar la obsesión cuantitativa del crecimiento económico exponencial que afecta a la gobernabilidad política y a la práctica social, por un nuevo desarrollo cualitativo con el cual «se dilucidará la salida de las crisis más importantes de nuestra época» (Guattari, 1990, 48).

Con Guattari comprendemos que la economía subjetiva que define nuestra historicidad es el resultado de unas operaciones engendradas por un dispositivo formado por el Capital, por el Significante y por el Ser, los cuales instauran todo tipo de normas trascendentes en las relaciones de representación: el capital aniquila todos los otros modos de valorización que no operen con un modo de proceder por equivalencia generalizada, y que no retornen una y otra vez al axioma del beneficio. El significante, por su parte, silencia las virtualidades de las semióticas menores y expresiones parciales —esto es, la enunciación no humana, sea animal, vegetal o tecnológica—, lo que reduce la «polivocidad ontológica».⁸² Por último, el ser evacua la riqueza y la heterogeneidad de los universos de valor y de los territorios existenciales, captura de antemano las posibilidades subjetivas y las amolda al sujeto unitario del humanismo clásico, con lo que cancela a «sus otros». Las operaciones combinadas del agenciamiento formado por el capital, el significante y el ser dan como resultado un empobrecimiento generalizado de los modos de ser en el mundo y clausuran de antemano cualquier proceso de apertura, interconexión y devenir mutuo. Frente al vacío que instauran las relaciones de representación formadas por este agenciamiento, la ecosofía se posiciona en la perspectiva ético-política a favor de la riqueza de lo posible, en «una elección de la procesualidad, de la irreversibilidad y de la resingularización» que guía la estética de la existencia, definida como un nuevo arte de vivir en y con la sociedad que puede ser cultivado mediante unos mecanismos concretos (Guattari, 1996, 43-44).

Tanto Félix Guattari como Michel Foucault han desarrollado la noción de estética de la existencia como una facultad para forjar una nueva sensibilidad de y hacia la vida, involucrada en el cultivo de modalidades existenciales como una forma de evitar la captura de los sistemas de representación y de las subjetividades capitalistas.⁸³ Paralelamente al análisis de las relaciones de poder entendidas

⁸² Guattari nunca dejará de insistir en que el significante no solo concierne al ámbito de estudio de la lengua, sino que tiene un impacto profundo en la propia imaginación misma de las posibilidades de vida. Como el mismo autor afirma, «el significante no es solamente un error de los lingüistas y de los psicoanalistas estructuralistas, es algo que se vive en la existencia cotidiana, que nos somete a la convicción de que existe en alguna parte un referente universal, que el mundo, la sociedad, el individuo y las leyes que los rigen están estructurados según un orden necesario, que tienen un sentido profundo. El significante, de hecho, es un procedimiento fundamental de disimulación del modo de funcionamiento real de las formaciones de poder» (Guattari, 2013, 24). Por tanto, denuncia que «el análisis del inconsciente “social” [...] no debería ser no obstante “reducido” aquí a una actividad de grupos o de organizaciones» (Guattari, 2013, 132), sino a las formaciones colectivas. Esta será la idea detrás de su proyecto *Capitalismo y esquizofrenia*.

⁸³ Cristoph Brunner, Roberto Nigro y Gerald Raunig describen los puntos en común en el desarrollo de la estética de la existencia de ambos pensadores en «Hacia un nuevo paradigma estético. Ético-estética y la estética de la existencia en

como agentes de sujeción y empobrecimiento, ambos autores consideran los aspectos productivos del deseo como una fuerza liberadora de autoafirmación existencial y de creatividad. Tanto Foucault como Deleuze y Guattari rechazan la idea de un sujeto concebido como una substancia invariable y ahistórica, es decir, como un fundamento. El resultado de esta negación constituye una oportunidad para pensar su variabilidad en el tiempo en forma de procesos culturales de subjetivación. Para Guattari, a esta variabilidad se suma el valor de transversalidad, según el cual las prácticas de producción de subjetividad individual y colectiva deben ser atravesadas por ecologías sociales, medioambientales y mentales. Más que un sistema cerrado, la ecología es para Guattari un catalizador de modalidades existenciales, un foco de proliferación de formas de vida en lo material, en lo social y en lo mental. La noción de *transversalidad* adquiere una gran actualidad para pensar las formas de relación e imaginación política en el siglo XXI, a la luz de las crisis sistémicas que caracterizan nuestras sociedades en un mundo tecnológicamente mediatizado.

El paradigma ético-estético se invierte de captación de la creatividad procesual de la producción de subjetividad como una herramienta para multiplicar la expresión y la enunciación, que en el contexto del capitalismo mundial integrado se ven constantemente sobrecodificadas. Guattari describe tres desarrollos de paradigmas estéticos o tres agenciamientos colectivos de enunciación que podrían servir como referencia para trasladarnos de uno a otro mediante las prácticas de producción de subjetividad a través de los tres registros. En primer lugar, menciona un paradigma protoestético donde la creatividad aún no ha sido institucionalizada y donde una enunciación recreaba y enriquecía constantemente la subjetividad mediante enunciaciones ritualísticas. En segundo lugar, menciona una modalidad subjetiva que ha sido sobrecodificada por el significante capitalista de la equivalencia generalizada, el cual hace desaparecer cualquier universo de valor. Estos dos agenciamientos conviven en la actualidad. En tercer lugar, hace referencia al paradigma aún no realizado de la creatividad y de la inmanencia procesual —era postmedios—, por el cual los modos de ser son incesantemente reinventados mediante un «creacionismo mutante» que opera una «resistencia permanente a las repeticiones circulares». Lo que posibilita estas bifurcaciones existenciales es la exposición al caos como una manera de proceder a una «recarga procesual» que se convierta en soporte de agenciamientos de enunciación siempre nuevos (Guattari, 1996, 41-42).

El paradigma ético-estético se ocupa de la producción de subjetividad a la manera de una estética de la existencia, la cual es definida como la producción o creación de uno mismo a la manera del arte. La relación con uno mismo se vuelve objeto de intervención creativa, por eso la estética de la existencia se torna una cuestión eminentemente técnica (Ríos, 2015, 240). La operación irá dirigida a existir de otro modo. La primera operación es una desidentificación, una «desubjetivación» por la cual se efectúa un movimiento de deslizamiento que sortea el enfrentamiento con el otro y, por extensión, el ejercicio del reconocimiento. En segundo lugar, ocurre un autoposicionamiento o una «sobredeterminación» de la subjetividad en la dirección de la singularidad y la heterogeneidad.

Foucault y Guattari» (2012), *Radar. Revista de Arte y Pensamiento del MUSAC*, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (1). Disponible en: https://issuu.com/musacmuseo/docs/radar_1_esp (acceso: 28 de agosto de 2019).

Dicha alteración de la subjetividad se lleva a cabo mediante un juego de ida y vuelta entre los universos incorpóreos infinitos y los territorios existenciales finitos. La dimensión ética alude a la responsabilidad y al compromiso de todo aquel que esté en condiciones de intervenir sobre las subjetividades individuales o colectivas, por ejemplo, en el contexto de la educación, de los medios de comunicación, de la práctica psicoanalítica, de la cultura, del arte, de la moda, etc. La dimensión estética se explica por la necesidad de reinención continua de todo, para evitar la fijación y la repetición, y facilitar así «aperturas prospectivas» (Guattari, 1990, 21). La práctica ecosófica requiere nuestra creatividad para revelar un mundo nuevo en términos materiales y mentales, un territorio virtualmente siempre presente aunque inhabitado.

A pesar de que el arte no tenga «la patente» de la creación, las prácticas artísticas pueden servir como una herramienta valiosa para explorar la producción de uno mismo, para trabajar sobre las implicaciones ético-estéticas que intervienen sobre la constitución de lo real.⁸⁴ El arte no tiene nada que ver con la comunicación ni con la información, y solo se ocupa de la producción y transformación de la existencia. Desde este prisma, la composición de la interioridad con la exterioridad facilita la comprensión e intensificación de un mundo nuevo; en otras palabras, constituye un ejercicio de inmersión en la riqueza de lo posible, para ser, sentir y actuar de otro modo. Las tecnologías de orden estético en juego en las creaciones artísticas adquieren una gran importancia en la medida en que dinamitan la banalidad de la vida cotidiana tal y como está creada o estetizada, tal y como está estructurada en sistemas de representación: el arte induce una «ruptura con las formas y significaciones que rigen trivialmente en el campo social» (Guattari, 1996, 158). La estética de la existencia cobra un gran valor en el contexto de sobreproducción y sobrecirculación de imágenes que habitan nuestra cultura contemporánea, en particular por su capacidad de transformar la subjetividad partiendo de una creatividad elemental que excede cualquier ámbito especializado del arte. Desde el momento en que apunta a la reinención de las prácticas de relación con uno mismo y con el otro por medio de una redefinición de la experiencia y de la organización de una comunidad, la ecosofía constituye una inagotable fuente de inspiración para la imaginación política y activista en el siglo XXI.

1.1.2. Anatomía del capitalismo avanzado: sistemas, estructuras y procesos

Para poder comprender la potencia transformadora de la ecosofía es preciso comprender la composición orgánica del capitalismo postindustrial. Un análisis crítico y clínico de la forma social del capitalismo nos permitirá hallar sus fisuras y calibrar las oportunidades para alentar una revolución en todos los campos. Lo que llevó a Guattari a pensar el alcance de la toxicidad del

⁸⁴ Tanto Guattari como Deleuze destacarán la cualidad política del arte por su resistencia a las codificaciones mediante una creatividad siempre emergente. Sin embargo, esto no convierte al artista en el preceptor de un nuevo orden social. Tal y como sostiene Deleuze, «el artista no puede sino apelar al pueblo, desde lo más profundo de su aventura tiene necesidad de ello, aunque no pueda crearlo ni tenga que hacerlo. El arte es lo que resiste: resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza. Pero el pueblo no puede ocuparse del arte» (Deleuze, 1995, 147). Analizaremos esta cualidad del arte con más detenimiento en la segunda parte de la investigación.

capitalismo —expresándose en los universos subjetivos, en las relaciones sociales, en el entorno, en el sexo, etc.— es su visión del capital como parte integral o vertebradora de las formaciones de poder, como una fuerza subyugadora de alcance planetario que se empeña en modelar nuestras formas de ser en el mundo. Guattari parte de una pregunta muy elemental para elaborar su análisis sociopolítico: ¿cómo es posible que el generalizado modo capitalista de subjetivación, entendido como un estilo de vida basado puramente en el consumismo y en el beneficio individual cuantitativo, pueda ser percibido como equivalente a la prosperidad humana? Para Guattari, la noción de capitalismo mundial integrado como la forma global y postindustrial del capitalismo tiene tres características principales. En primer lugar, activa procesos de producción maquínica. En segundo lugar, se ocupa de fabricar una segmentación social de acuerdo con los intereses del estado. En tercer lugar, aspira a controlar los sistemas económicos y semióticos sirviendo a los intereses del mercado. Esta es la tríada sobre la cual se asientan sus operaciones para subsumir los modos de existencia individuales y colectivos. En este apartado intentaremos aportar una visión general de su topología del capitalismo mundial integrado.

Para Guattari, la intensificación de las dinámicas de jerarquización, de segregación, de control y de explotación con el advenimiento del postfordismo, coincide con el afianzamiento de una servidumbre generalizada de signo capitalístico que opera a través de técnicas muy sofisticadas, las cuales son al mismo tiempo «hiperseductoras e hiperrepresivas», con las cuales consigue «extenderse a través del *socius* de un modo mucho más capilar» (Guattari, 2009a, 57).⁸⁵ Este microfascismo, de apariencia abstracta y de efectos materiales, se basa en sistemas de control cada vez más flexibles e imperceptibles y miniaturizados: «en vez de la represión policial directa, [ahora predomina] la vigilancia mutua de las instituciones, de los trabajadores sociales, de los psiquiatras, una tele “seductora” en vez de una pesada burocracia que aplaste toda iniciativa en las instituciones» (Guattari, 2004, 50). El nuevo régimen totalitario impuesto por los *managers* del capitalismo global «estará en todas partes y en ninguna [...] contaminará zonas enteras del planeta, pero al lado de zonas de hiperrepresión habrá zonas de relativa libertad». Las condiciones de posibilidad de esta fuerza planetaria molecular pueden describirse revisando el relato de Guattari sobre el semicapitalismo. La principal idea es que, además de los métodos de coerción directa de orden molar, el capitalismo en su fase postindustrial ha desarrollado un mecanismo de represión molecular que consigue penetrar en los territorios más íntimos de la subjetividad y de las relaciones sociales.⁸⁶

⁸⁵ Como sostiene la crítica cultural Suely Rolnik, «Guattari agrega el sufijo “ístico” a “capitalista” porque le parece necesario crear un término que pueda designar no solo a las llamadas sociedades capitalistas, sino también a sectores del llamado “Tercer Mundo” o del capitalismo “periférico”, así como de las llamadas economías socialistas de los países del Este, que viven en una especie de dependencia y contradependencia del capitalismo. Dichas sociedades, según Guattari, funcionaban con una misma política del deseo en el campo social; en otras palabras, con un mismo modo de producción de la subjetividad y de la relación con el otro» (Rolnik, en Guattari, Rolnik, 2006, 27-28)

⁸⁶ «Sus medios de acción no serán exclusivamente los instrumentos de poder del Estado, sino también los vectores que contribuyen a la formación de la fuerza de trabajo, al modelado de cada individuo, a la imposición de determinado estilo de vida, esto es, los sistemas de servidumbre semiótica que introducen la escuela, el deporte comercial, los medios de comunicación de masas, la publicidad o las técnicas “asistenciales” de todo tipo (asistencia social, psicoanálisis a gran escala, animación cultural...)» (Guattari, 2004, 52).

Guattari desarrolló su teoría del capitalismo global o postindustrial con Éric Alliez en la década de los años ochenta. Las principales características de esta teoría son la emergencia de producción informática y tecnológica y un estado de crisis perenne, el devenir transnacional de los mercados y, como contrapartida a este último, la minimización del poder de intervención de los estados.⁸⁷ La función general de semiotización como un mecanismo de valorización capitalista de bienes, servicios, actitudes, relaciones, etc., a pesar de ser indisociable de la forma industrial y social del capitalismo, obedece a una lógica interna coherente. Guattari y Alliez describen tres modos principales de escritura con los que el capitalismo axiomatiza la subjetividad individual y colectiva. En primer lugar, nos encontramos con «sistemas» semióticos económicos dominantes. En segundo lugar, con unas «estructuras» de segmentariedad social. Y, en tercer lugar, con unos «procesos» de producción maquínica (Guattari y Alliez, 2004, 107). Estos tres modos no tienen ninguna relación jerárquica entre ellos y describen los componentes sistémicos, estructurales y procesuales de la maquinaria capitalista en su fase postindustrial. El primero hace referencia al modo de valorización capitalista y se expresa en la mercantilización de bienes, de servicios, de personas, de ideas, etc. El segundo genera un tipo particular de relaciones sociales cuyo objetivo es mantener un orden social dividido entre quienes concentran los poderes y quienes los sufren. Este orden se extiende más allá de la fábrica y la empresa, estructurando y segmentando al *soiûs* en base al sexo, la edad, la raza, etc. El tercero se inviste en la producción de fuerzas tanto materiales —el trabajo humano— como inmateriales —los universos de valor—.

Si, tal y como sostiene Guattari en *Las tres ecologías*, el capitalismo no es solo la fuente de la devastación medioambiental y del calentamiento global, sino que al mismo tiempo es causa de la degradación del tejido social y de la uniformización de los modos de vida, esto se debe a la injerencia subjetiva que opera el capitalismo postindustrial sobre los individuos y las colectividades. Según Guattari, el capitalismo mundial integrado ha diversificado su productividad y en la actualidad se puede definir no solo como un modo de producción de bienes y servicios, sino también como una máquina de subjetivación, esto es, un modo de producción de signos y de sintaxis que apuntan a producir y reproducir un tipo particular de subjetividad mediante la puesta en circulación masiva de códigos subjetivos a través de los medios de comunicación y la publicidad (Guattari, 1990, 28).⁸⁸ La característica principal es que la producción de bienes se descentra progresivamente y se inclina hacia la producción de signos y subjetividad, poniendo en juego unos mecanismos con los que consigue tomar el control de la carga del deseo que nos define como individuos y como colectividad, integrando y explotando las relaciones entre los humanos y más allá de ellos. Esta función caracteriza el modo de producción del capitalismo semiótico y un proceso concreto: la producción de la subjetividad capitalista.⁸⁹

⁸⁷ «El capitalismo mundial integrado [...] se instaura [...] a partir de medios semióticos de evaluación y valorización del capital completamente nuevos, en virtud del incremento de su capacidad de integración maquínica del conjunto de las actividades y facultades humanas» (Félix Guattari y Éric Alliez, «Sistemas, estructuras y procesos capitalísticos», en Guattari (2004, 114).

⁸⁸ «El capitalismo postindustrial, que, por mi parte, prefiero calificar de capitalismo mundial integrado (CMI), tiende cada vez más a descentrar sus núcleos de poder de las estructuras de producción de bienes y de servicios hacia las estructuras productoras de signos, de sintaxis y de subjetividad» (Guattari, 1990, 28).

⁸⁹ Uno de los ejemplos que brinda Guattari para evidenciar la progresiva centralidad que ocupa la dimensión subjetiva del capitalismo es la sensibilidad que experimentan los mercados a las noticias aparecidas en los medios de comunicación:

La subjetividad capitalística es engendrada masivamente por medio de múltiples regímenes semióticos, entre los cuales hay el económico, el jurídico, el tecnocientífico y el propio de la subjetivación. El primero se refiere a instrumentos como los monetarios y financieros; el segundo, a lo relativo a la legislación y a la reglamentación; el tercero, a programas de estudios, de investigación, etc.; y el cuarto, a aquellas políticas institucionales en materia de urbanismo, de arquitectura, de equipamientos colectivos, etc. Estos elementos se tienen que entender como formando un todo, como un conjunto indivisible simultáneamente «productivo-económico-subjetivo» (Guattari, 1990, 28-29). En relación con su aspecto de producción subjetiva, la «red maquina tentacular» del capitalismo va mucho más allá de los trabajadores, «poniendo en producción» a niños, ancianos, excluidos socialmente, etc., a través de entornos como la familia, la educación o la televisión (Guattari, 2004, 93). En efecto, los trabajadores corresponden a una de las tres formas de subjetividad que son fabricadas por las sociedades capitalistas, entre las cuales se encuentran la «serial», la de los «no asegurados» y la «elitista». La primera hace referencia a la masa de las clases asalariadas, la segunda es la de los sujetos que se encuentran al descubierto o acechados por una precariedad existencial, y la tercera es la subjetividad de la clase dominante o dirigente (Guattari, 1990, 40-41).

El punto de partida de esta redefinición del capitalismo es la lectura que hace Guattari de Marx sobre la producción de plusvalor. Según este, la creación de la plusvalía ya no se explica tan solo por un proceso de valorización que distingue entre capital constante (referente a los medios de producción) y capital variable (referente a los medios de trabajo), sino que una cuantificación real de sus poderes evidencia la existencia de un «plusvalor maquínico» o «valor de explotación maquina» que actúa sobre las relaciones. A pesar de no ser cuantificable, esta plusvalía es fundamental para la producción capitalista (Guattari, 2004, 104). El plusvalor maquina es obtenido mediante la puesta en marcha de mecanismos de sometimiento subjetivo que operan como «relaciones de fuerza — sociales y microsociales—, de deslizamientos de poder, de avances y retrocesos de una formación social con respecto a otra, de comportamientos colectivos», los cuales, según Guattari, están «encaminados a producir una pérdida de terreno o incluso tomas de poder imperceptibles que solo saldrán a la luz en un momento determinado» (Guattari, 2004, 76). Estos mecanismos son los que en la actualidad permiten evidenciar la manera en que factores como «la gestión del capital de conocimiento, el grado de participación en la organización del trabajo, el “espíritu de empresa”, la disciplina colectiva», ejercen una función determinante en la productividad porque modifican los límites de los territorios de beneficios capitalistas (Guattari, 2004, 79).

Antes incluso de definirse como una «operación de beneficio», el capital se encarga primordialmente de identificar, cuantificar y transmitir formaciones de poder, y por esta razón sus tecnologías actúan como una operación semiótica de las formaciones de poder: «el capital no es una categoría abstracta, sino un operador semiótico al servicio de formaciones sociales determinadas. Su

«puede ocurrir, por ejemplo, que la semiotización económica se haga dependiente de factores psicológicos colectivos, según permite constatarlo la sensibilidad de los índices bursátiles a las fluctuaciones de la opinión» (Guattari, 1996, 11).

función consiste en asumir el registro, el equilibrio, la regulación y la sobrecodificación de las formaciones de poder propias de las sociedades industriales desarrolladas y de los flujos y las relaciones de fuerza relativos al conjunto de las potencias económicas del planeta» (Guattari, 2004, 75). En el caso de los asalariados, se hace evidente en el hecho que, antes que ser pagados por un periodo productivo, se les compensa por un poder que ocupan y por el tiempo de permanencia en la empresa: «lo que cuenta aquí es la ocupación de una función, un juego de poder entre los trabajadores y los grupos sociales que controlan los agenciamientos de producción y las formaciones sociales» (Guattari, 2004, 80-81). La producción subjetiva del capitalismo en tanto que capitalización de poderes no es un fenómeno nuevo, por lo que pueden encontrar en sociedades más arcaicas; sin embargo, uno puede constatar cómo en el capitalismo postindustrial, esta ocupa un lugar cada vez más central en la producción y, a la luz de las revoluciones tecnocientíficas, «se ha automatizado un procedimiento general de semiotización de este proceso de capitalización» (Guattari, 2004, 75).

Guattari pone el acento en una definición del capitalismo como el resultado de la imbricación entre lo político, lo social y lo tecnocientífico, que en lugar de asociarse con la clásica distinción entre el «trabajo vivo» y «el trabajo cristalizado en los medios de producción» ahora descansa en cuatro ejes interconectados sobre los cuales inscribe su semiosis. En primer lugar, nos encontramos ante las formaciones de poder capitalistas, que velan por el mantenimiento del statu quo. En segundo lugar están las fuerzas productivas clásicas, que constituyen el capital fijo o constante. En tercer lugar, el conjunto de relaciones sociales sometidas por el poder capitalista, el cual es entendido como fuerza colectiva de trabajo. Por último, se encuentra la red de equipamientos colectivos, de aparatos de poder estatal y de los medios de comunicación de masas, que Guattari define como la «red de equipamientos del capital» (Guattari, 2004, 89). Estos se encargan de gestionar las «actitudes colectivas, [los] modelos de conducta», para integrarlos en el régimen de equivalencia generalizada. En este sentido, la red policéntrica de equipamientos del capital no entraría en contradicción con un control exterior ejercido por un poder centrado en el estado nación, sino que más bien lo complementaria y lo reforzaría. Es desde este sentido que Guattari argumenta que el capitalismo subsume todas las fuerzas productivas operando mediante flujos materiales, sociales y semióticos.

El capitalismo mundial integrado asimila la subjetividad individual y colectiva como los nuevos territorios para la expansión. Fabrica un tipo de subjetividad a su medida, que Guattari describe como una «subjetividad del equivaler generalizado» que produce de forma masiva y distribuye de forma homogénea por el planeta, sin conocer límites (Guattari, 1996, 36). La noción de *cultura de masas* podría considerarse como su principal producto (Guattari y Rolnik, 2006, 26-37). La idea principal es que en el contexto de la hipótesis postfordista del trabajo inmaterial, la semiosis humana —el «general intellect»⁹⁰— engendra un valor que es explotado por el capitalismo. Este sitúa a la subjetividad en un plano donde los valores de uso, los valores de cambio, los valores de

⁹⁰ La noción marxista de *intelecto general*, central en la noción de *trabajo inmaterial*, se refiere a una producción en red de una economía descentralizada y rizomática en el marco de las oportunidades emancipadoras que brindan las tecnologías de la información y de la comunicación. Félix Guattari y Antonio Negri desarrollan esta noción en *Las verdades nómadas & General Intellect* (1999). Michael Hardt y Antonio Negri han desarrollado extensamente esta noción en *Imperio* (2005).

deseo, son anivelados, y en el que la proliferación cuantitativa de las diferencias obedece únicamente al axioma del beneficio. El capitalismo postfordista, definido genéricamente como un «modo de evaluación y medio técnico», empobrece una subjetividad originalmente heterogénea y la relega a una sola dimensión de valor, integrándola en un «un mismo sistema general de inscripción y de puesta en equivalencia: *bienes* materiales y económicos, *actividades* humanas individuales y colectivas, y *procesos* técnicos, industriales y científicos». Del control y la explotación de la subjetividad individual y colectiva mediante los diferentes modos de inscripción semiótica, el capitalismo obtiene un «plusvalor maquínico» o activos moleculares (Guattari y Alliez, 2004, 102). Esto permite distinguir entre una semiotización de las actividades —activo de poder que se transforma en potencia maquínica— y una semiotización del deseo —un activo de potencia que se transforma en un poder formal— (Guattari, y Alliez, 2004, 106).⁹¹

Esta subjetividad se instala en el conjunto del *socius* y contagiando todos los modos particulares de subjetividad mediante la codificación de las actividades, los pensamientos y los comportamientos. En otras palabras, se produce un formateo subjetivo «donde cada individuo, cada función, cada pensamiento, cada sentimiento es estandarizado» (Guattari, 2015, 166). El empobrecimiento de la subjetividad se produce al evacuar los aspectos relativos a la alteridad, la singularidad y la diferencia en nombre de una normatividad social, por una necesidad inducida a la adecuación con representaciones y modelos estandarizados y, antes que nada, en una captura del deseo que impide cualquier autoproducción subjetiva más allá de la axiomática capitalista.⁹² Es desde esta perspectiva que se puede entender que el capitalismo incorpora, integra o subsume la industria, los modos de inscripción económica, los universos conceptuales, las obras de arte, las facultades perceptivas, la carga de deseo, etc., todas ellas con una capacidad de autoorganización que el capitalismo mundial integrado cancela con sus maquinismos.⁹³ El método de semiotización del capitalismo «constituiría tanto una suerte de ordenador colectivo del *socius* y de la producción como, al mismo tiempo, una “cabeza buscadora” de las innovaciones adaptadas a sus pulsiones internas». Su materia prima no es exclusivamente la fuerza de trabajo humana o industrial, «sino el conjunto de los *medios de pilotaje semiótico* relativos a la orquestación, a la inserción en el *socius*, a la reproducción, a la circulación de las múltiples componentes a las que atañe este proceso de integración maquínica» (Guattari, Alliez, 2004 101-102).

⁹¹ Para Guattari y Alliez, el plusvalor obtenido de la servidumbre maquínica nunca es cuantificable, mientras que la alienación de la sujeción social es fácilmente contable: «se puede medir un tiempo de presencia, un tiempo de alienación social de un sujeto, pero no lo que aporta, al menos [...] en el nivel maquínico. Se puede cuantificar el trabajo aparente de un físico, su tiempo de alienación social, el tiempo que pasa en su laboratorio, no el valor maquínico de las fórmulas que elabora» (Lazzarato, 2008, 116).

⁹² «La subjetividad colectiva o “capitalística” (capitalización subjetiva dentro del sistema) [...] es fundamentalmente infantilizante. Tiene por fin excluir todo lo que es de singularidad, muerte, dolor, sufrimiento, “fuera de la norma” [...] Lo que despliega el mundo de los medios masivos de comunicación es un universo en el que las cosas van de suyo. Es un comportamiento global de elusión que es la condición para que las personas vayan “de la casa al trabajo y del trabajo a casa”» (Guattari, 2015, 262).

⁹³ Visto en conjunto, el semiocapitalismo consiste en dos operaciones elementales: producción y reproducción social: «la sociedad entera se torna productiva: el tiempo de la producción es el tiempo de la vida”. Pero [...] ese dominio máximo del capital sobre el *socius* solo se establece en la conjunción entre integración maquínica y reproducción social —que es el resultado, por lo demás, de una reterritorialización maquínica compleja y conservadora, ya que no de los términos exactos de la segregación social, sí al menos de sus axiomas esenciales: jerárquicos, racistas, sexistas, etc.» (Guattari y Alliez, 2004, 114).

El alcance de las operaciones de sujeción subjetiva de orden molar y molecular aspira a desarticular sistemáticamente toda subversión que pudiera cuestionar la geografía actualizada de poder. Explica en gran medida la ausencia de un movimiento revolucionario de gran calado que hubiese emergido como respuesta a la caída salarial y la precarización generalizada, el descenso del gasto social —sanidad, educación e investigación, principalmente—, el aumento de las desigualdades sociales y el aumento del riesgo de pobreza y de exclusión social, todas ellas consecuencias directas de las políticas de austeridad impuestas como consecuencia de la crisis financiera. La implementación de estas medidas, lejos de potenciar el crecimiento y aumentar la eficiencia, ha demostrado que la única finalidad que tenían era reparar el funcionamiento del sistema económico que nos ha llevado a la crisis. Hoy atestiguamos que tras la crisis promovida por la especulación bancaria que estalló en 2008, la gestión política de la situación de crisis económica se ha convertido en una generalizada gestión económica de la política: en un mundo regido por la mercantilización de bienes y de todo lo vivo, los intereses de las grandes multinacionales y los intereses partidistas están entrelazados en una única forma de poder.

¿Cómo puede ser que nos resulte más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo?, se pregunta Jorge Riechmann, e intuye que las respuestas tienen que ver con: 1) la inercia de las expectativas sociales en relación con la herencia de un pasado reciente de crecimiento exponencial de la riqueza mercantil y de la productividad del trabajo; 2) la destrucción de las formas alternativas de organización social que sirvan como ejemplos de otras maneras de concebir y organizar la economía y la sociedad, y 3) la idea de que el capitalismo produce los sujetos que le son apropiados para su modo de producción (Riechmann, 2014, 86-89); es decir, el hecho de verse a uno mismo como capital humano que debe incrementar de valor de forma indefinida. Esta última idea queda muy bien ilustrada en la consigna publicitaria «Startup your life!», que la retórica del espíritu empresarial reproduce siguiendo las exigencias de la ideología que convierte a cada uno en marca y en empresario de sí mismo. Particularmente explicativa es la emergencia en los últimos años de la figura del *hombre endeudado* como el sujeto responsable de los fracasos económicos, sociales y políticos del gobierno neoliberal (Lazzarato, 2011). A pesar de que el capitalismo haya colonizado la vida económica, la vida social y la vida libidinal, es precisamente este alcance, esta ubicuidad, lo que podría motivar una revolución molecular. El objetivo de la ecosofía es captar la dimensión de creatividad procesual para poder materializar semejante revolución de los modos de pensar, de los modos de sentir y los modos de relacionarnos. Se trata de recobrar un potencial creativo para dismantelar el orden impuesto por las significaciones dominantes. Sin embargo, para poder evaluar sus posibilidades subversivas, debemos atender más en detalle las dos funciones principales con las que el capitalismo consigue capturar el deseo y homogenizar las modalidades existenciales.

1.1.3. La política de los microfascismos. Sujeción social significativa, servidumbre maquínica asignificante

La reformulación de la teoría del capitalismo contemporáneo de Deleuze y Guattari bebe en gran parte de la lingüística, del estructuralismo y de la teoría de la complejidad. Los pensadores parten del rechazo al principio de semiosis general que proclama un significado autoevidente. Es decir, cuestionan la autoridad de aquel régimen semiótico presignificante que otorga significado a los signos, es decir, que los trata de antemano como significantes, como representaciones de significantes. En su objetivo de ir más allá de la noción de *estructura*, Deleuze y Guattari se proponen liberar al signo del «imperialismo del significante» (Deleuze y Guattari, 1988, 70). Tal y como los formulan, los signos dejan de hacer referencia únicamente al lenguaje —y, por tanto, este deja de ser entendido como un dominio exclusivo de la individualidad humana— para atravesar diferentes capas y estratos. El registro de la comunicación deja paso al registro de la enunciación, la cual no es logocéntrica, sino que se refiere a una enunciación posthumana que se extiende a lo no humano (animales, plantas, máquinas técnicas, máquinas económicas, etc.). La idea principal de su teoría acerca del régimen presignificante es que los signos son desencadenantes de procesos materiales, los cuales tienen efectos en la emergencia de las subjetividades, de las máquinas deseantes, así como en las máquinas sociales. La liberación de los signos del significante lingüístico permite una nueva relación intensiva y afectiva entre el signo y el referente, y revela un repertorio infinito polimórfico de modalidades de expresión que no ha sido capturado ni fijado por la representación. Nuestros cuerpos están atravesados por una multiplicidad de signos de diversa índole que conforman un conglomerado semiótico constitutivo de subjetividad.

En la medida en que los signos producen afectos, las operaciones del capitalismo nada tienen de abstractas, sino que intervienen en la producción de lo real. Esta función semiótica constituye la herramienta prospectiva de los nuevos territorios cuya valorización y explotación expanden los dominios del capitalismo avanzado, lo que les permite constituirse como una suerte de capital virtual. Esta herramienta define las operaciones del dispositivo de sujeción social con el que Deleuze y Guattari describen la dimensión biopolítica del capitalismo contemporáneo. El funcionamiento de este dispositivo guarda relación con «el gobierno por medio de la individualización» que Foucault identifica en las sociedades disciplinarias (Foucault, 2007, 177). Sin embargo, con el advenimiento del postfordismo estamos expuestos a otro tipo de sujeción, la cual ya no se implica propiamente en la constitución de la subjetividad, sino que más bien actúa en el estadio presubjetivo y preindividual. La finalidad de esta sujeción es el apoderamiento de las facultades humanas mediante «un conjunto de procedimientos de servidumbre tecnocientíficos» que insertan a los humanos en los maquinismos con los que el capitalismo sobrevive, prolifera y produce plusvalía en la actualidad (Guattari, 2004, 83). Estos dispositivos, definidos por Deleuze y Guattari como mecanismos de sujeción social y servidumbre maquínica, en ningún caso suponen un relevo o una sustitución de las «anteriores» formaciones capitalistas delimitadas en los estados nación y apoyados en modos de semiotización monetarios y financieros, sino que conviven y más bien establecen una relación de jerarquía entre ellos.

Ahora bien, ¿cómo se produce exactamente esta colonización de la subjetividad por medio de este doble mecanismo? Para comprender este punto debemos atender la distinción que hacen Deleuze y Guattari sobre las semióticas significantes y asignificantes, discursivas y no discursivas, con la que describen diferentes funciones de signos y relaciones a las que estamos expuestos en nuestras sociedades contemporáneas y que tienen efectos sobre lo real. El capitalismo avanzado se apoya en este doble registro semiótico para poner en funcionamiento los dispositivos de sujeción social y de servidumbre maquínica con los que homogeniza y empobrece efectivamente los modos de ser en nuestras sociedades contemporáneas.⁹⁴ Por sujeción social se describen aquellos instrumentos con los cuales el capitalismo nos produce como sujetos mediante la asignación de códigos subjetivos, nos fija con una forma específica de acuerdo con las necesidades de poder y según la axiomática del beneficio. La sujeción social tiene por objeto la adecuación a representaciones subjetivas en relación con el sexo, la raza, la identidad, la nacionalidad, el cargo profesional, etc. En otras palabras, trabaja con las antiguas coordenadas de la autoconstrucción de subjetividad en base al sujeto personológico. Las semióticas significantes, por tanto, producen significados, hacen referencia a lo discursivo y tienen por objetivo la producción del sujeto. La delimitación subjetiva individualizante que ejercen, se articula entorno al «yo», y por esta razón se experimenta por medio de una conciencia. Las funciones de ambos dispositivos permiten hablar a Guattari de la existencia de la sociedad de la integración en el seno del sistema capitalista globalizado, la cual, conviviendo con la sociedad disciplinaria y la sociedad de control, estaría caracterizada por la integración de las subjetividades y las protosubjetividades según la axiomática capitalista.⁹⁵

Los dispositivos de servidumbre maquínica se desenvuelven en el registro de las semióticas asignificantes y, a diferencia de la sujeción social, no se expresan mediante representaciones que remiten al lenguaje humano, sino con otro tipo de signos «sin significado», esto es, signos no humanos, como los lenguajes informáticos, los signos monetarios, los índices bursátiles y toda expresión que no pasa por cadenas lingüísticas. Este tipo de signos, aunque tienen un efecto signifiante, poseen un funcionamiento asignifiante. En el caso de los códigos binarios empleados por las computadoras, aunque el lenguaje sea de naturaleza no humana, quien procede a la enunciación, quien emite discursividad interpretando el código, es la semiótica signifiante empleada por el usuario. El objetivo de esta modalidad semiótica, la cual se expresa en un registro productivo no representacional —un *maquinismo*, tal y como lo definirá Guattari— que desborda la individualidad, es la colonización precognitiva de nuestro afectos, funciones perceptivas y

⁹⁴ Esta cuestión ha sido trabajada extensamente por Maurizio Lazzarato en *Signs and machines. Capitalism and the production of subjectivity*, Los Angeles, Semiotext(e), 2014.

⁹⁵ «lo que se afirma [...] cada vez más, al costado de la sociedad de control, es la sociedad de la integración, de integración subjetiva, en y por la cual el sujeto es modelizado para funcionar como un robot social. Ya ni siquiera hay necesidad de vigilarlo, ni de controlarlo» (Guattari, 2015, 235). Maurizio Lazzarato se hace eco del valor que cobra el análisis del poder de las semióticas significantes en un tiempo en el que la justificación económica de la austeridad se emplea para precarizar la existencia: «Los valores financieros y los índices bursátiles asignificantes han dominado en la crisis económica, decidiendo la vida y la muerte de los gobiernos, imponiendo programas económicos y sociales que oprimen a los gobernados. Las semióticas significantes de los medios, de los políticos y de los expertos se han movilizad para legitimar, apoyar y justificar ante los sujetos individualizados, sus conciencias y sus representaciones, el hecho de que «no hay alternativa» (Lazzarato, 2014b, 41).

sensaciones, es decir, conductas inconscientes que preceden a la formación del sujeto.⁹⁶ Las semióticas asignificantes activan y capturan elementos prepersonales, movilizan facultades afectivas y emotivas para hacernos funcionar como engranajes de la máquina semiótica del capitalismo, por eso se experimentan inconscientemente (Lazzarato, 2012, 714). La servidumbre maquínica transforma la idea de individuo en la noción de *relé*, un dispositivo electromagnético que permite abrir o cerrar, dejar fluir o contener la corriente eléctrica que proviene de otros circuitos eléctricos independientes. Si los dispositivos de sujeción social producen y transmiten significados, los dispositivos de servidumbre maquínica provocan una reacción, un comportamiento, es decir, activan la sensibilidad de los cuerpos y de esta manera ponen a la subjetividad en movimiento.

Lo que distingue a las semióticas asignificantes es la heterogeneidad, la diversidad y la riqueza, un reservorio de posibles infinito que queda constreñido por la lógica de la representación y la significación. Las semióticas significantes remiten al ámbito molar de las representaciones bien definidas, pues operan sobre arquetipos personológicos predefinidos (el trabajo asalariado, la relación de sometimiento patrón-trabajador, el rol del estado, etc.). Las semióticas asignificantes, por el contrario, intervienen a nivel molecular, preindividual, infrasocial, y los sujetos pasan a ser percibidos por su capacidad de ser atravesados por flujos de signos asignificantes (de información, de capital, de datos, de consumo, etc.). La acumulación, la explotación y la producción de valor del capitalismo mundial integrado tienen lugar sobre este doble mecanismo que actúa simultáneamente en el plano representacional, intensivo y maquínico. Es esta perspectiva la que permite entender la forma en que el capitalismo opera sobre la vida misma y sobre la actividad humana, considerándonos nuevos componentes de su maquinaria de producción social. El objeto del sometimiento biopolítico sigue siendo la población, solo que ahora se ha sumado un nuevo instrumento que se conjuga con la adaptación a representaciones individualizadas.⁹⁷ Por medio de los signos asignificantes, la maquinaria capitalista establece un acoplamiento con el sistema nervioso de los individuos de duración indeterminada. Este es un nuevo maquinismo con el que el capitalismo produce la subjetividad de manera industrial. Su expresividad no es logocéntrica: «el capitalismo se caracteriza por una enunciación desterritorializada y maquinocéntrica» (Lazzarato, 2012, 719).

Ahora bien, ¿en qué condiciones se producen la sujeción social y el acoplamiento maquínico de la subjetividad? Partiendo de los escritos de Guattari, Maurizio Lazzarato describe las principales características de estos dos dispositivos tal y como son puestos en marcha por otra máquina que, como el capitalismo, produce y reproduce a sus sujetos: la televisión. Veremos que en la diversidad

⁹⁶ La servidumbre, del francés *asservissement*, tiene una doble acepción: «a) Servidumbre: la condición de siervo o de esclavo, el acto de subyugar (esclavitud, sujeción, sumisión) como sistema de dependencia que liga el siervo al feudo. El siervo es un individuo que no tiene derechos, que no dispone de su persona, ni de bienes, cuyos servicios están adscritos a la gleba, y, como esta, es transferible. b) El sentido cibernético de mecanismo de servidumbre: sistemas de control automático, con retroalimentación (*feedback*) aplicados profusamente a la industria mecánica, como multiplicadores de energía y cuya especialidad es el control de los procesos» (Guattari, 2004, 77).

⁹⁷ Para Guattari, el alcance represor va mucho más allá que cualquier fantasía tecnocrática de ingeniería social o incluso de represión violenta basada en el uso de la fuerza: «antes de ser tomada por la policía, el ejército o la administración, la sociedad encuentra su consistencia, su inercia, sus líneas de estratificación, en esta suerte de autointoxicación que constituye la puesta en circulación de formaciones imaginarias reaccionarias» (Guattari, 2013, 131).

de procesos que activa la máquina televisiva, la maquinaria del lenguaje y de la comunicación ejercen un papel importante. En primer lugar es preciso afirmar, como lo harán Deleuze y Guattari, que el sujeto no se produce por el lenguaje ni es causa del enunciado. Lo que engendra los enunciados en cada subjetividad no es un «yo» personalógico, sino una multiplicidad o un agenciamiento colectivo, una disposición impersonal de elementos heterogéneos que nos atraviesa. No existe sujeto, sino agenciamiento colectivo productor de enunciados: «el enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece emitido por una singularidad solitaria como la del artista» (Deleuze y Guattari, 1978, 120). El maquinismo televisivo mediante el cual se produce la sujeción social consiste en extraer, de las multiplicidades de las que formamos parte y que nos constituyen como subjetividades, un sujeto que se concibe como origen individual de sus expresiones: «la televisión funciona a partir de un pequeño número de enunciados ya codificados que son los enunciados de la realidad dominante y a partir también de una serie de modalidades de expresión prefabricadas, buscando que estos enunciados y expresiones lo sean también de los sujetos individuales». La eficacia de este maquinismo depende de la puesta en marcha de dos submáquinas: una máquina de interpretación de las expresiones codificadas de los individuos y una máquina de subjetivación que desdobra el sujeto con el objetivo de que «el sujeto de enunciación se debe reflejar en un sujeto del enunciado». Las operaciones combinadas de ambos maquinismos instituyen al individuo como sujeto de enunciación, mientras que «en realidad es el resultado de una maquinaria de la que no es más que un terminal» (Lazzarato, 2008, 111-112).

La sujeción de la máquina televisiva no solo funciona por medio de enunciados prefabricados como semióticas significantes, sino también con una variedad de signos asignificantes: la selección de un determinado léxico, de una entonación concreta, de un determinado comportamiento, de un cierto ritmo, de una gestualidad específica, de una manera de vestir, de un cierto encuadre de la imagen, etc. Si somos invitados en la televisión, sin importar el formato del programa, desde que abrimos la boca pasamos por la máquina de interpretación discursiva del periodista, quien calibra la distancia entre mi enunciación, mi subjetividad y mis significados, y los enunciados, la subjetividad y los significados dominantes. En cada caso, nuestra palabra es cancelada por los enunciados y por las modalidades de expresión que nos son impuestas por la máquina de comunicación. El resultado es un reseteo de la ecología mental para amoldarnos a las representaciones dominantes. En el corazón de todo este proceso se encuentra una ilusión de libertad de enunciación en la que quedamos atrapados: «en tanto que elector, se te solicita expresar tu opinión como sujeto de enunciación, pero al mismo tiempo ya has sido hablado como sujeto de un enunciado, dado que tu libertad de expresión se limita a elegir entre posibles ya codificados» (Lazzarato, 2008, 112). El maquinismo televisivo produce y reproduce a sus sujetos tal y como lo hace la maquinaria capitalista: «el capital actúa como punto de subjetivación que constituye a todos los hombres en sujetos, pero unos, los “capitalistas”, son como los sujetos de enunciación que forman la subjetividad privada del capital, mientras que los otros, los “proletarios”, son los sujetos de enunciado, sujetos a las máquinas técnicas» (Deleuze y Guattari, 1988, 462).⁹⁸

⁹⁸ Según Lazzarato, la transformación del asalariado en empresario de sí mismo es el resultado simultáneamente de procesos de subjetivación y de procesos de explotación como consecuencia de un desdoblamiento del sujeto: «Por una

Mientras que la sujeción social implica a representaciones de sujetos globales —sujeto y objeto— y, por tanto, fácilmente manipulables, la servidumbre maquínica se implica en la modulación de todo tipo de componentes preindividuales de la subjetividad, para lo que pone en marcha afectos, percepciones y sensaciones que aún no han sido capturadas en aparatos personológicos. En la servidumbre maquínica dejamos de ser usuarios de la televisión como si fuese algo externo a nosotros, y «hacemos literalmente cuerpo con la máquina», es decir, «somos agenciados a la televisión y funcionamos como componentes de dispositivos, como elementos de *input/output*, como simples relés de la televisión, que hacen pasar y/o impiden el paso de la información, de la comunicación, de los signos». Si la sujeción social considera a los sujetos totalizables, la servidumbre maquínica concibe a los individuos como «multiplicidades abiertas», es decir, como dispositivos donde los componentes del individuo y los componentes de la máquina se sitúan en el mismo plano inmanente: «las funciones, órganos y fuerzas del hombre se agencian con ciertas funciones, órganos y fuerzas de la máquina técnica; juntos constituyen un agenciamiento» (Lazaratto, 2008, 114-115). Desde el momento en que los procesos de servidumbre maquínica atraviesan toda subjetividad, todo significado y toda función, poniendo en funcionamiento facultades perceptivas, sensitivas y comportamientos inconscientes mediante sus semióticas asignificantes antes de que se constituya el sujeto, se podría afirmar que el alcance de la sujeción capitalista es ubicuo.

En otro lugar, Maurizio Lazzarato describe gestos y acciones que reproducimos en nuestra vida cotidiana y que operan como «técnicas del espíritu», de «des-individualización» por conformación maquínica, mediante diversos regímenes de signos. El interruptor que activamos por la mañana al despertar, alimenta un circuito tecnológico con corriente eléctrica, y este acto constituye una «descodificación generalizada de flujo propio del capitalismo». La emisión radiofónica que escuchamos por la mañana transforma nuestras coordenadas de la enunciación: «las dimensiones espaciales y temporales habituales de mi mundo sonoro quedan en suspenso. Se neutralizan los esquemas sensomotrices habituales sobre los que se funda la percepción sonora». El cajero automático en el que saco dinero es un dispositivo tecnológico «que emite solamente puntos-signos» y ningún significado, y me aprovisiona de signos monetarios. Las operaciones que realizamos nos conectan con los flujos de poder adquisitivo: «el cajero automático es un sistema de regulación y de control sin significado, pero que puede no obstante producirlo, ya que me recuerda sin cesar el saldo de mis signos sin poder, y modula, así, constantemente la necesidad de trabajar». La lectura del periódico que compramos cada día, nos confronta con otra «máquina de signos e información» alimentada por una semiótica asignificante que nos atraviesa y dejamos fluir la información. Los millones de espectadores que, como nosotros, ven el informativo televisivo, constituyen un ensamblaje o agenciamiento de flujo, «una inmensa red neuronal, una red de cuerpos y almas, afectos, emociones, pasiones simultáneamente sincronizados. Constituimos un

parte, el individuo lleva la subjetivación al paroxismo, dado que implica en todas sus actividades los recursos “inmateriales” y “cognitivos” de “sí mismo”, y por otra parte lleva a identificar subjetivación y explotación, dado que es a la vez patrón de sí mismo y esclavo de sí mismo, capitalista y proletario, sujeto de enunciación y sujeto de enunciado» (Lazzarato, 2008, 113).

inmenso sistema nervioso expuesto a las consignas del poder». Por último, la película que vamos a ver al cine nos induce una «suspensión ordinaria del mundo», mi sensación de individualidad se desvanece en la medida en que «las imágenes y los movimientos ya no dependen ni de un objeto ni de mi cerebro, sino que son los productos automáticos de un dispositivo maquínico. El montaje perturba las conexiones entre situación, imagen y movimiento, haciéndome entrar en otro bloque de espacio-tiempo» (Lazzarato, 2012, 720-724).

Con la servidumbre maquínica, los dualismos entre sujeto y objeto, expresión y contenido, naturaleza y cultura, orgánico e inorgánico, biológico o tecnológico, son desmantelados por los signos asignificantes, por ello su impacto puede verse como un desarrollo posthumano.⁹⁹ Pensar el rol que ejerce la enunciación maquínica y diagramática del capitalismo en la producción de subjetividad es la singular contribución de Guattari a la teoría del capitalismo avanzado y constituye a su vez el factor diferencial con las teorías del capitalismo cognitivo, que por regla general no van más allá de los límites antropomórficos del sujeto personalológico.¹⁰⁰ Según Guattari, lo humano está continuamente descodificado y desterritorializado a la luz de las innovaciones tecnocientíficas. Tanto la ciencia como la tecnología trabajan con funciones, diagramas, signos, etc., que, aunque sean aprehendidos en tanto que significaciones, son asignificantes y por ello no pueden considerarse humanos. Guattari divide los regímenes de signos entre «las semiologías productoras de significaciones —moneda común de los grupos sociales—, como la enunciación “humana” de las personas que trabajan alrededor de la máquina», y, por otro lado, las «semióticas asignificantes que, más allá de la cantidad de significaciones que vehiculen, manejan figuras de expresión que podríamos calificar de “no humanas”; ecuaciones, planos que enuncian a la máquina y la hacen actuar a título diagramático sobre los dispositivos técnicos y experimentales» (Guattari, 1996, 51). Para Guattari, las semióticas asignificantes circulan por medio de agenciamientos o disposiciones maquínicas donde lo humano es tan solo una parte de una multiplicidad de componentes heterogéneos.

El acoplamiento subjetivo con la maquinaria capitalista que ponen en práctica las semióticas no discursivas resulta fundamental para hacerse con la hegemonía de la producción y reproducción social. Al decir de Lazzarato, la cuestión política que se debe plantear ante este influjo molar y molecular es la siguiente: «¿cómo sustraerse a estas relaciones de dominio y cómo desarrollar, a partir de estas mismas tecnologías, prácticas de libertad, procesos de subjetivación individuales y

⁹⁹ «¡La homogeneización de los procesos de formalización que dependen del contenido con los que dependen de la expresión no cae del cielo! Resulta de una unificación operada por el conjunto de las formaciones de poder. En “profundidad”, no hay unidad de forma, ni dualidad de sustancia, sino una multiplicidad de intensidades de los maquinismos sin distinción de expresión y de contenido, de forma y de sustancia» (Guattari, 2013, 171).

¹⁰⁰ Maurizio Lazzarato critica las teorías de Alan Badiou y Jacques Rancière, que incurren en un «idealismo del sujeto» al centrarse en la distribución de lo sensible y en la subjetividad política. Al omitir cualquier referencia a la relación constitutiva de los humanos con las máquinas no humanas, esto es, «a las operaciones moleculares y microfísicas» del capitalismo por medio de la tecnología, «no tienen nada relevante que decir sobre la naturaleza del capitalismo», simplemente porque sin «máquinas», sin semióticas asignificantes, sin diagramas, no hay capitalismo». Por otro lado, la idea del trabajo cognitivo como «la incorporación de la herramienta por el cerebro», como una forma que «el hombre se apropie del conocimiento la máquina», limita la relación con la máquina a la incorporación o a la exterioridad, mientras que lo cierto es que «las relaciones entre humanos y máquinas siempre se dan en el orden de los acoplamientos, de un agenciamiento, de un encuentro» (Lazzarato, 2014b, 90-91).

colectivos?» (Lazzarato, 2012, 724). La obra de arte es a su vez considerada como un agenciamiento maquínico, y sus materiales son las semióticas asignificantes.¹⁰¹ Con Deleuze y Guattari comprendemos que la pintura, la escultura, la música, la *performance*, el video, etc., son medios de expresión que se desenvuelven en semióticas asignificantes, que no se aprehenden mediante el lenguaje humano ni por una conciencia, sino mediante afectos y perceptos organizados en conglomerados de sensaciones que intervienen en las protosubjetividades, esto es, la subjetividad en estado emergente, antes de que esta esté constituida. Aunque su efecto puede ser significativo, su funcionamiento moleculariza la noción de sujeto circunscrito. Este tipo de semióticas «no ponen en juego un hablante y un oyente perfectamente discernibles», como en el caso del modelo lingüístico. La comunicación no tiene lugar por medio del lenguaje, sino por bloques de sensaciones: «el “mensaje” no pasa por cadenas lingüísticas, sino por el cuerpo, posturas, ruidos, imágenes, mímicas, intensidades, movimientos, ritmos, etc.» (Lazzarato, 2012, 714). La potencia subversiva de las semióticas asignificantes —su capacidad de intervenir en lo real— en la actualidad es reprimida mediante una operación política de la lógica de las significaciones, la cual limita la enunciación a la lógica representacional. Sin embargo, el arte, al igual que «los signos monetarios y bursátiles, la televisión, la ciencia, la música, etc., puede funcionar como una máquina de producción de signos que escriben directamente sobre lo real y sobre el cuerpo, sin pasar por un significado o una representación», y por ello es capaz de impugnar las biopolíticas de representación del semicapitalismo (Lazzarato, 2012, 717).

Guattari investiga el papel que juegan las semióticas asignificantes —tal y como operan en la economía, en la ciencia, en el arte, y en la tecnología al servicio del capitalismo— en la producción de subjetividad. Los signos asignificantes actúan sobre los cuerpos, empalman una facultad perceptiva, una experiencia estética, una actividad intelectual, etc., con una máquina, o, mejor dicho, con un maquinismo, sorteando las representaciones subjetivas personológicas. Tanto si son percibidas como si no en forma de significaciones, los signos asignificantes tienen un impacto sobre los flujos materiales, sobre los universos de valores, sobre los territorios existenciales. Exploraremos esta cuestión con más detenimiento en la segunda parte. Por ahora bastará afirmar que el encuentro con el arte nos sumerge en semióticas asignificantes cuyas operaciones promueven asimismo la conformación maquínica de la subjetividad. Las potencialidades transformadoras del arte con respecto a la subjetividad individual y colectiva radican en su carácter intrínsecamente heterogéneo y creacionista. Si entendemos el arte como máquina —es decir, como un sistema material semiótico, tal y como lo hace Guattari—, se pueden describir efectos de unos procedimientos y operaciones que, apoyándose en semióticas asignificantes, estarían orientados a la singularización de la subjetividad. Tal y como sostienen Deleuze y Guattari a lo largo de su obra, el arte es el dominio que resiste. Y resiste efectivamente por las semióticas asignificantes, las cuales escapan a los totalitarismos de la significación. Maurizio Lazzarato (2012), Gerald Raunig (2008) y

¹⁰¹ «El arte y la religión son dos agenciamientos de producción de signos que al final acaban por producir signos de potencia, puntos-signos capaces de producir un doble de la partícula en el espacio de la desterritorialización. La geomancia, la invocación del chamán, son ya signos de potencia; comienzan, desde el primer momento, a importar los signos de la potencia a la naturaleza, de una escisión esquizo que puede hacer realidad los sueños más descabellados mediante plusvalías de código sucesivas» (Guattari, 2017, 504).

Stephen Zepke (2011) parten de esta cualidad política del arte y sostienen que los efectos de las semióticas no discursivas deben ser analizados desde su autonomía, intentando mapear las relaciones de enunciación y subjetivación que emanan del encuentro con el arte para determinar la potencia de acción de los signos no lingüísticos.

Las operaciones de los mecanismos de servidumbre maquínica permiten vernos como parte integral de la máquina capitalística, como partes o componentes. No de una máquina técnica, sino de una forma más general de dispositivo de poder que requiere su permanente participación y complicidad.¹⁰² Esta concepción del maquinismo, sin embargo, no constituye simplemente una forma de dominación, sino que también conserva un repertorio infinito de posibilidades de singularización, dada su capacidad para abrir procesos de creación. Como sostiene Guattari, es a partir de las mismas relaciones de poder que nos atraviesan, desde donde se podrían crear procesos de subjetivación que escaparan a estas y que nos permitirían acceder a otros modos existenciales. Pero esta apertura que permite posibilidades debe ser construida, fabricada o compuesta. Es precisamente este carácter creacionista lo que define la dimensión estética del proyecto ético-político de Guattari. Y es desde este punto de vista que la práctica estética adquiere una importancia vital. La lucha por la singularización de la subjetividad, del *socius* y del medio ambiente no debe conllevar el retorno a un estadio pretecnológico, como sugiere la ecología profunda, sino más bien explorar formas alternativas de subjetividad y organización social a través de la tecnología. Guattari creía que la única liberación posible ante lo que él llamaba capitalismo mundial integrado tenía que venir de una revolución molecular basada en la praxis que emplearía las herramientas y los dispositivos del capitalismo tecnocientífico, a saber, las tecnologías digitales, las cuales tienen un poder subversivo particular. El potencial emancipador de las tecnologías digitales se deriva de su capacidad de permitir el acceso a un espacio rizomático abierto, siempre cambiante, en el que se pueden establecer infinitas interacciones, conexiones y producciones, conectando cuerpos y materializando nuevos entornos.

1.2. Dimensión epistémica

1.2.1. Heterogénesis maquínica constructivista *versus* homogénesis capitalista identitaria

A pesar de que la teorización acerca de las funciones de las semióticas discursivas y no discursivas nos permite comprender la manufactura de una subjetividad con la que el capitalismo coloniza el campo social, esto no equivale a decir que la subjetividad se produce exclusivamente por operadores semióticos al servicio del capital. De hecho, la hipótesis de Guattari y Deleuze es que el carácter de la subjetividad no es homogéneo —no está confinada ni a los universos

¹⁰² «Somos prisioneros de prácticas completamente teledirigidas social y mentalmente, programadas informáticamente, acosadas por una restitución de territorios existenciales anteriores, con todo lo que conlleva de fantasmático» (Guattari, 2015, 111).

unidimensionales del ser, ni del significante ni del capital—, sino que su naturaleza es decididamente heterogénea —es decir, se produce por todo tipo de agencias y valores que desafían todo cercado y toda axiomatización—.¹⁰³ La existencia se caracteriza por una diversidad y heterogeneidad radical que está siendo empobrecida por los medios de comunicación y los sistemas semióticos que clausuran nuestra relación con la alteridad. Los escritos ecosóficos desarrollados por Guattari durante la década de los años ochenta y hasta su muerte, tienen un objetivo común: captar la dimensión de creatividad de la subjetividad, o lo que es lo mismo, aprehender la función estética de la existencia, ya fuese en la vida cotidiana, en la relación con nosotros mismos y con el otro, en el ámbito de la política, en la ciencia, en la práctica psicoanalítica, y así sucesivamente. Tanto *Cartografías esquizoanalíticas* (2000), como *Las tres ecologías* (1990) y *Caosmosis* (1996) culminan este proyecto, y en ellos se puede encontrar tanto una nueva concepción de la subjetividad como la elaboración de una diversidad de herramientas metodológicas —metamodelización esquizoanalítica, articulación ecosófica, política de la caosmosis— para la autosubjetivación diferenciada de los universos reduccionistas del ser, del significante y del capital.

El punto de partida consistirá en afirmar que la subjetividad no se refiere a ninguna identidad personalógica, sino que es fabricada simultáneamente por una multiplicidad de instancias no humanas. Con y sin Deleuze, Guattari elabora de la concepción plural, polifónica, colectiva y maquina de la subjetividad sobre la base de una noción transversal de la enunciación. Ésta no es percibida como un dominio estrictamente semiótico sino que forma parte de una variedad de materias expresivas heterogéneas, no necesariamente estructuradas semióticamente. Esta percepción comporta una crítica a la noción de sujeto unitario, la cual ha sido tradicionalmente definida como la esencia de la individuación, desde donde la consciencia funciona como el principio de unidad y universalización de la experiencia. El sujeto unitario se impermeabiliza al mundo, y se percibe a sí mismo como núcleo autónomo de sensibilidad y expresión. En el pensamiento de Deleuze y Guattari, la representación del individuo como sujeto universalista interiorizado por Occidente, es substituida por modos o ensamblajes colectivos y políticos de subjetividad. La subjetividad se despoja así del imaginario corporeizado y se conecta con el campo social, superando la clásica oposición individuo-sociedad. El afuera, la exterioridad desaparece en beneficio de una subjetividad inmanente y alterificada que se dispone en arreglos o ensamblajes colectivos. Cada ensamblaje tendrá que ser analizado por una variedad de códigos semióticos (económicos, legales, tecno-científicos) que producen efectos subjetivos concretos. Esta noción de la subjetividad como resultante de una producción social fue desarrollada por otros pensadores, como Althusser, Lacan, Deleuze y Foucault, sin embargo, Guattari se empeña en dismantelar cualquier concepción estrictamente individual de la subjetividad mediante un corpus teórico dotado de herramientas conceptuales inéditas.

La noción de agenciamiento colectivo puede ser considerada como un dispositivo siempre múltiple

¹⁰³ En palabras del propio Guattari, «la alternativa dual del ser (del ser y la nada) o el triángulo lacaniano (real/simbólico/imaginario) están en oposición con lo que llamo la heterogénesis del ser. Hay universos incorporales diferenciados que son portadores de complejidad (es decir, focos de subjetivación). No hay, por tanto, las tres instancias [...] sino niveles de realidad estratificados unos por relación a los otros (imaginarios, territorios existenciales). No hay matemáticas universales, sino modos de semiotización, codificaciones que se articulan unas con otras» (Guattari, 2015, 266).

en el que mi *yo* convive con *otros* componentes, sobre los cuales no tengo ninguna autoridad.¹⁰⁴ Este principio afecta directamente a la función sujeto-objeto del paradigma de la comunicación. El sujeto no es condición del lenguaje, como tampoco es causa del enunciado. Lo que genera los enunciados no es un «yo», como si se tratara de un sujeto, sino unas colectividades, unas multiplicidades, de las cuales yo formo parte. Es a partir de estas colectividades que se producen los enunciados. No existe un sujeto que comunica, sino más bien agenciamientos heterogéneos generadores de enunciación. Tal y como sostienen Deleuze y Guattari, «el enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista» (Deleuze y Guattari, 1978, 120). La multiplicidad, por tanto, nos atraviesa y estamos conformados por ella. Desde este punto de vista, la subjetividad «es imbricación de puntos de vista enunciativos actuales y virtuales» y no está nunca totalizada, sino que tiene una consistencia fragmentaria, «está en perpetuo desfase, fuera de sí y de sus obras» (Guattari, 2000, 241). La molecularización del sujeto unitario comporta un descentramiento de la idea de sujeto de la de subjetividad, y pone, en relación con esta última, «la instancia fundadora de la intencionalidad» en primer plano, la cual gobierna la relación expresión-contenido y la función existencializante. Esta relación no se entiende como una suma de opuestos, a la manera de Louis Hjelmslev o Ferdinand de Saussure, sino que, dentro de la multiplicidad de los componentes o de las sustancias expresivas, existe una continuidad entre discursividad fonemática y sintagmática de la expresión, y las unidades semánticas del contenido (Guattari, 1996, 36-37).

Esto explica la atención prestada a lo prepersonal, a lo preindividual, a lo infrasocial, a lo no humano y a lo no significante, en Deleuze y Guattari. Su teoría de la subjetividad describe una interioridad preindividual multiestratificada a la que, a diferencia del sujeto unitario, no le ha sido asignada una «puesta en escena disposicional», esto es, una «puesta en existencia que autorice, en “segundo” lugar, una inteligibilidad discursiva». Por el contrario, es precisamente esta ausencia de captura, en un momento previo a la cristalización del ser. La molecularización del sujeto y la subsecuente transformación en componentes de subjetividad agenciados colectivamente constituyen la oportunidad para garantizar nuevos espacios de libertad, en la medida en que se procede a la «liberación de campos de virtualidad “futuristas” y “constructivistas”» hacia todas direcciones (Guattari, 1990, 19). La inflexión ecosófica se sitúa en esta lógica prepersonal y preobjetal que se presenta como una zona de indeterminación donde se confunden el blanco y el negro, donde conviven el adentro y el afuera, donde no se disocia el sentimiento del sí mismo con el sentimiento del otro (Guattari, 1990, 34). El momento previo a la cristalización del ser nos traslada al plano de interfaces maquínicas, el cual está desprovisto de un «zócalo ontológico unívoco». Un agenciamiento colectivo constituye una asociación entre componentes actuales — como los relativos a los flujos materiales y maquínicos— y componentes virtuales — como los referentes a los universos incorpóreos y territorios existenciales— (Guattari, 1996, 76). Es desde este plano de la interfaz maquínica desde donde podemos asumir la codependencia entre los

¹⁰⁴ La palabra *agenciamiento* con frecuencia se ha traducido en lengua castellana como *disposición* (como lo hace Dardo Scavino en *Cartografías esquizoanalíticas*, 2000, Buenos Aires, Manantial) o *conformación* (como hace Irene Agoff en *Caosmosis*, 1996, Buenos Aires, Manantial). En nuestra investigación hemos optado por mantener el término más extenso de *agenciamiento*, y así lo hemos traducido en todas las citas que transcribimos donde se presentaba diferentemente.

diversos sistemas y establecer nuevos sistemas de afinidades con la alteridad en el *continuum* naturcultural que postula la filosofía de la inmanencia radical: «la autopoiesis maquina se afirma como un para-sí no humano a través de los focos de protosubjetivación parcial, y despliega un para-otro bajo la doble modalidad de una alteridad ecosistémica “horizontal”» (Guattari, 1996, 72). Esta alteridad ecosistémica horizontal define el principio de la heterogénesis que conforma la ecología radical guattariana.

La concepción maquina, compleja y relacional de la forma desarrollada por Guattari se centra en reemplazar la noción de *substancia* por «materias de expresión». En los agenciamientos colectivos de enunciación intervienen un número indefinido de este tipo de materias, como códigos biológicos, formas de organización social o elementos extralingüísticos no humanos, tecnológicos o estéticos. Hablamos de configuración maquina de la subjetividad en la medida en que estas enunciaciones heterogéneas —lingüísticas y no lingüísticas— son incorporadas y sostenidas en una relación de multiplicidad y colectividad, en territorios existenciales actuales y en universos incorporeales virtuales, y preceden a cualquier relación sujeto-objeto (Guattari, 1996, 38). Las condiciones de producción de la subjetividad serán reapropiadas —singularizadas— en la medida en que descompongamos y desorganicemos las facultades interiorizadas de psiquismo del individuo —sujeto unitario— para posteriormente empalmar la interioridad con la vida social y el mundo exterior. En este sentido, tal y como sostiene Guattari, solo en la medida en que un modo de subjetividad pierde su consistencia, puede hallar el camino de una «puesta en existencia» (Guattari, 1996, 40). La subjetividad impura, prepersonal y colectiva que genera el maquinismo ecosófico cuestiona los dualismos mente-cuerpo, razón-emoción, sujeto-objeto, consciente-inconsciente, etc., mediante la noción de intensidad ontológica, la cual implica un sentimiento de responsabilidad de las conformaciones enunciativas, tanto por lo que respeta a los territorios existenciales actuales como a los universos incorporeales virtuales. Esta subjetividad es fragmentaria o parcial, es decir, no totalizable, y los componentes que la conforman, los cuales tienen un modo de proceder asimismo maquina, aglomeran factores heterogéneos de subjetivación en la interfaz maquina. Esta concepción monista que subraya la teoría de la subjetividad de Guattari cuestiona a su vez la linealidad de las relaciones de temporalización, las cuales, alejadas de la linealidad y de modelos diacrónicos y sucesivos, se instauran en registros de coexistencia, intensidad y sincronía maquina.

La metodología ecosófica habilita la capacidad para modelizar un territorio existencial singularizado. La singularización se alcanza en el momento en que los territorios existenciales son atravesados por registros materiales, sociales y mentales. Como señala Guattari, «lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples». Estos compuestos se convierten en una oportunidad de rehacer de forma infinita una nueva «corporalidad existencial», huir de la repetición y diferenciarse mediante una singularización individual y colectiva. Se trata de un proceso de recomposición o de agregado, no de síntesis: «se operan así injertos de transferencia que no proceden sobre la base de dimensiones “ya-ahí” de la subjetividad, cristalizadas en complejos estructurales, sino de una creación, y que, por ese carácter, dependen de una suerte de paradigma

estético» (Guattari, 1996, 18). Dicha constitución de complejos de subjetividad mediante intercambios múltiples y agregados aspira en última instancia a enriquecer los modos de ser en el mundo (heterogénesis) mediante la liberación del potencial creativo y procesual de la expresión y la enunciación subjetiva. En este punto es preciso no confundir singularización con individuación.¹⁰⁵ La ecosofía requiere la fertilización cruzada no solo entre tres ecologías, sino entre múltiples ecologías: del medio ambiente, de la mente, de lo colectivo, del arte, del urbanismo, de la historia del arte, de la filosofía y del pensamiento en general.¹⁰⁶ La herramienta ontológica, epistemológica y política que habilita la conexión entre todas estas ecologías, que permite aunar singularidad y multiplicidad, es un concepto original de Guattari: la transversalidad.

Guattari desarrolló su noción de *transversalidad* en la clínica La Borde, donde tuvo la oportunidad de aplicarla en la práctica terapéutica y la psicoterapia institucional. Fue en este contexto donde Guattari invocó la necesidad de substituir los discursos magistrales adoctrinantes y universalistas por conceptos y prácticas, por abordajes teóricos que responden a necesidades prácticas y, como tales, se filtran en las fracturas y los intersticios de todos los ámbitos de pensamiento. El concepto de *transversalidad* describe ante todo una pragmática, hace referencia a un tipo de organización que rechaza estructuras jerarquizantes, tanto verticales como horizontales. Una organización transversal acéfala distribuye conexiones diagonales, las cuales se oponen a dialécticas «mando-obediencia». Este modo de organización tiene por objetivo dismantelar las formaciones de poder que muy a menudo frustran la actividad de los grupos o «grupúsculos» y al mismo tiempo cuestionar la soberanía de las organizaciones centralizadas y las relaciones de poder de dominación totalizadoras que definen modelos únicos. En este punto, Guattari establece una distinción entre grupos sujetos, es decir, los que obran de forma jerárquica, y grupos sujeto, o grupúsculos que optan por la forma de organización transversal, que son capaces de singularizarse (diferenciarse) y que huyen de sistemas jerárquicos.¹⁰⁷ Trasladar el concepto de *transversalidad* al territorio de las modalidades existenciales implica comprender cómo la subjetividad siempre es producida en conjunción con la alteridad. Que no es un sujeto unitario, sino que siempre se trata de una conformación colectiva, heterogénea, no exclusivamente social, sino constituida esencialmente por elementos más que humanos. La noción de *subjetividad* que avanza Guattari en *Caosmosis*, definida como «conjunto de condiciones por las que instancias individuales o colectivas son capaces de emerger como territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva» (1996 20), retiene esta cualidad heterogénica. Dichas instancias subjetivas se

¹⁰⁵ Como sostiene el propio Guattari, «cuando digo “proceso de subjetivación”, de “singularización”, no tiene nada que ver con el individuo. Desde mi punto de vista, no existe unidad evidente de la persona: el individuo, el ego o la política del ego, la política de la individuación de la subjetividad, son correlativos a sistemas de identificación modelizantes» (Guattari, en Guattari y Rolnik, 2006, 53).

¹⁰⁶ En este sentido se podría establecer una convergencia con la noción de *ecología de los saberes* de Boaventura de Souza Santos. Según Santos, el pensamiento ecológico puede ser descrito como una contraepistemología que indexa la pluralidad de pensamientos y sus interconexiones dinámicas. Frente a una arraigada concepción monocultural del conocimiento — filosófico, científico, artístico, etc.—, la «ecología de los saberes» concibe el conocimiento como «intervención en la realidad», más que como una jerarquización de los conocimientos occidentales sobre otras formas de conocer. Véase Santos (2007), «Beyond abyssal thinking. From global lines to ecology of knowledges», *Enzojine*, núm. 66. Disponible en línea en: www.jstor.org/stable/40241677?seq=1#metadata_info_tab_contents (último acceso: 27 de enero de 2020).

¹⁰⁷ Guattari desarrolla extensamente estas consideraciones en «Introducción. La psicoterapia institucional», en *Psicoanálisis y transversalidad*, 1976, p. 56-69.

manifiestan en el lenguaje y son tributarias de la etología, la ecología, de interacciones institucionales de diversa índole, dispositivos maquínicos basados en sistemas de computación, universos de referencia incorpóreos generados por las artes plásticas, sonoras, etc.

Las experiencias acumuladas en la clínica La Borde sirvieron como base para explorar diversas fórmulas orientadas a promover la evolución afirmativa de los enfermos psicóticos por medio de la activación de procesos de singularidad, los cuales eran llevados a cabo de forma simultánea por usuarios y terapeutas.¹⁰⁸ Dichas exploraciones conjugaban los ámbitos de la ecología mental y la ecología social, en particular en lo que respecta a la creación de vectores de subjetivación colectiva que son conformados con materias expresivas ajenas a los universos familiares. Guattari advierte que el proceso de singularización existencial no debe ser entendido como una remodelación —en el sentido de síntesis, incorporación o reseteo— de la subjetividad, sino más bien como un intento de autogenerar coordenadas y puntos de referencia que puedan ser habitables. Los diversos componentes que intervienen en la producción de la subjetividad configuran una concepción plural, heterogénea, maquínica, autopoietica, del proceso de formación del sujeto. Los agenciamientos colectivos de enunciación pueden articularse de manera afirmativa o negativa, es decir, pueden infundir potencia o impotencia. Se habla de articulación afirmativa cuando el maquinismo subjetivo se ocupa de generar territorios existenciales y universos de referencia, enfatizando la potencia de acción en el sentido spinozista —heterogénesis maquínica—. En cambio, hablamos de articulación negativa cuando el maquinismo subjetivo homogeniza los modos de vida, lo que acaba por esterilizar la potencia de acción —homogénesis capitalista—. Según Guattari, esta esterilización de la potencia de acción procede de una dialéctica entre los «afectos compatibles» y los «afectos no compatibles» que se instala en la subjetividad en su fase de emergencia, lo que condiciona la relación de la subjetividad con la alteridad. Es el deseo lo que según Guattari hace reaparecer la subjetividad naciente en el sueño, en el delirio, en la exaltación creadora, en el sentimiento amoroso, de ahí que el esquizoanálisis tenga la misión de liberar el deseo y de orientarlo hacia la producción social (Guattari, 1996, 17).

1.2.2. La naturaleza creativa, pragmática, relacional y procesual de la subjetividad

En una entrevista realizada a Guattari por Kuniichi Uno —el traductor de Gilles Deleuze al japonés— aparecida en la revista *Art Actuel* en 1999, Guattari ofrece un ejemplo de las implicaciones pragmáticas de la noción de *sujeto unitario de la razón universal* (Guattari, 2015, 67-78). El objetivo es contraponerla a una concepción de la subjetividad múltiple, procesual y permanente expuesta a su finitud; pero no de un modo simétrico o dualista —lo que implicaría ver la multiplicidad como «el otro» del sujeto unitario—, sino intensificándola, esto es, asignándole un

¹⁰⁸ En este contexto, la singularidad se puede entender como una forma de existencia que se desarrolla de manera autónoma, descolonizada de toda estigmatización social, en el potenciamiento de cada mundo o universo interior, en relación con su exterioridad. El mismo esquema se aplica en lo social, donde la estigmatización social se reemplaza por la colonización del capitalismo semiótico.

cambio cualitativo que evita toda equivalencia invertida. La ofensiva al despotismo del significante construida por Deleuze y Guattari en *El anti-Edipo* permite entender que tras la concepción universalista y perenne de las cosas (del ser, del planeta, de las relaciones), se esconde un problema ético que debe ser abordado desde una pragmática creativa y creadora. La idea central es que frente al empobrecimiento generalizado de la subjetividad capitalística que nos atraviesa, resulta imperativo proceder a la «reapropiación procesual de la producción de mundo». La apuesta de Guattari implica un desplazamiento fundamental de la noción de «trascendencia de la identidad» a la «inmanencia de relaciones», la cual concibe la subjetividad como una operación intensiva y diferencial. El desafío consiste en asumir la complejidad de relaciones estéticas, éticas y políticas inherentes a toda forma de vida, y desarrollar una noción de la subjetividad que no presuponga ninguna esencia dada que preceda a la pragmática que se necesita poner en práctica para vivir en un mundo de contingencias y de incertidumbre. El problema, por tanto, concierne a la epistemología y, a su vez, a la ontología. La pragmática de la existencia ético-estética impugna las connotaciones de eternidad de trascendencia en la medida que entiende que la vida no es evidente sino que se trata de una «elaboración procesual», dicho de otro modo, de una cuestión de implicación, intervención y responsabilización.¹⁰⁹

Como hemos visto en el apartado anterior, Guattari y Deleuze comprendemos que las subjetividades no son homogéneas ni corresponden al dominio del individuo, sino que, antes de la constitución de la individuación personalógica, antes de que este aparato de captura tenga efecto, solo existen dimensiones ontológicas heterogéneas, que destacan por su diversidad y pluralidad radical. Sin embargo, en una sociedad disciplinaria, de control o de integración donde las subjetividades se producen y se gobiernan de forma masiva, resulta necesaria una política de la autoafirmación, de la «autopoiesis» o de la singularización, que esté en condiciones de producir otras modalidades existenciales, que permita construir y habitar otros territorios existenciales. El paradigma ético-estético guattariano establece las coordenadas para la formación de la subjetividad desde la perspectiva de la autopoiesis o de la autocreación, que Guattari llama metamodelización.¹¹⁰ Las conmociones que atraviesa el mundo contemporáneo intervienen en la producción de la subjetividad, y es precisamente la percepción de esta intervención, es decir, la aprehensión de las mutaciones que atraviesa el planeta, lo que nos tiene que alentar a entender que la subjetividad también puede ser autoproducida y orientada hacia fines más justos, para generar prácticas sociales y estéticas orientadas al porvenir: «cada individuo, cada grupo social vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos, pero también míticos, rituales, sintomatológicos». Partiendo del mapa que le es propio,

¹⁰⁹ Todo el mundo de la ideología, o de los medios de comunicación, nos hace bañar en una ilusión de eternidad y al mismo tiempo de irresponsabilidad. Si estamos en un mundo eterno, no hay más que dejarse llevar por las cosas, no tenemos que intervenir. Si por el contrario tenemos el sentido de esta finitud, entonces el problema resulta nuevamente planteado: ¿qué hago aquí en el mundo, estoy aquí por un lapso de tiempo dado, en un contexto dado, ¿qué puedo hacer para construir, reconstruir a la vez al mundo y a mí mismo, a la vez el mundo de los valores y el mundo de las relaciones? Todo debe ser tomado en esta perspectiva de elaboración procesual. La resistencia, desde entonces, no es solamente una resistencia de los grupos sociales, es una resistencia de las personas que reconstruyen la sensibilidad, a través de la poesía, de la música, de las personas que reconstruyen el mundo a través de una relación amorosa, a través de los sistemas urbanos, de otros sistemas pedagógicos (Guattari, 2015, 76-77).

¹¹⁰ Describiremos las principales características de este concepto en el apartado «Metamodelización esquizogenerativa».

uno «se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias, e intenta administrar sus inhibiciones y pulsiones» (Guattari, 1996, 22).

Con Guattari, entendemos que los modelos psicoanalíticos tienen efectivamente una función de producción de existencia o de subjetividad; sin embargo, constituyen un modelo entre muchos otros. La autopoiesis o reapropiación pragmática de los medios de producción de subjetividad que ofrecen el esquizoanálisis y la ecosofía, se habilita por un doble movimiento. En primer lugar, por un método cartográfico que sitúa a los individuos y grupos en sus coordenadas históricas y geopolíticas y constata la manera en que la subjetividad capitalista se infiltra en los medios de comunicación masivos, en las instituciones públicas, y se adueña de las innovaciones tecnocientíficas. En segundo lugar, por la activación de un proceso de subjetivación desde la perspectiva de la cogestión (Guattari, 1996, 24). Esto equivale a un ejercicio de descodificación o desterritorialización de la subjetividad del equivaler generalizado, y de una posterior reterritorialización o singularización de los componentes de subjetividad en conexión con la alteridad. Las aperturas prospectivas existenciales que habilitará la metamodelización irán acompañadas necesariamente de términos y herramientas conceptuales que acondicionen dicha procesualidad creativa hacia campos virtuales, de ahí el prefijo «meta» (Guattari, 1996, 46). En otras palabras, el proceso de singularización es puesto en marcha por rupturas de sentido en relación con los conjuntos discursivos y la creación de conceptos, que en un segundo momento permiten una «autoconstructibilidad teórica y práctica» de la multiplicidad, del agenciamiento colectivo heterogéneo y relacional (Guattari, 1990, 35). Contrariamente a la visión estructuralista, la ecosofía y el esquizoanálisis se enfrentan a «un problema de singularización existencial al nivel del cuerpo, del yo, de la relación con el entorno arquitectónico, urbano, con valores de ideal étnico o religioso». Se trata de ver cómo el «desmoronamiento de la discursividad» que produce la sensación de ser transversales a los entornos que habitamos «permite una reconquista autopoietica», y una articulación con los universos de valores (Guattari, 2015, 236).

Guattari propone ver la dimensión creativa y procesual de la subjetividad como respuesta al desafío ético que constituye la creciente «cientificación», objetualización y cosificación de la subjetividad por parte de los marcos psicoanalíticos, en el campo de la psiquiatría, en la enseñanza universitaria, en los productos subjetivos de los medios de comunicación, etc.¹¹¹La singularización existencial que posibilita la «estética inconsciente» —esto es, la penetración de semióticas asignificantes en nuestra protosubjetividad— se explica porque existen elementos activos en la psique que trabajan por cuenta propia en la creación de universos de referencia, desmantelando las significaciones dominantes y adquiriendo de esta manera grados de autonomía (Guattari, 1996, 25). La teoría lacaniana de la autonomía de los componentes de la subjetividad inconsciente es conectada a la «autonomización subjetiva» del objeto estético con el objetivo de potenciar la dimensión creadora de la subjetividad maquínica, ecológica, etc., de los grupos sujeto (Guattari, 1996, 26). Es desde este

¹¹¹ En este sentido, y pensando con Guattari, se podría considerar que la terapia psicoanalítica freudiana y lacaniana, en el amoldamiento de las subjetividades de los pacientes a modelos prefabricados en el que incurrierán, contribuyeron en última instancia a fortalecer la sujeción social capitalista.

doble prisma que el pensador francés ve una correlación entre el carácter polifónico de los modos de subjetivación y los fragmentos expresivos de las obras de arte que se desprenden del contenido y adquieren un grado de autonomía, pues constituyen máquinas de signos que tienen un modo de proceder análogo a lo que Guattari denomina «ritornelos existenciales» (Guattari, 1996, 28). La aprehensión de estos signos comporta necesariamente el franqueamiento de umbrales subjetivos — perceptivos, sensitivos, psíquicos— en devenires que dan como resultado una cristalización de nuevos universos de valores en territorios existenciales (Guattari, 1996, 29).

Los territorios existenciales y universos incorporales son agenciados a medida que se producen y, a pesar de que virtualmente siempre conviven con nosotros, no se manifiestan hasta que el mismo acontecimiento creador no los engendra. Es en el marco de esta lógica del acontecimiento que diferentes campos de virtualidad se abren por medio de intervenciones prácticas orientadas a la construcción de la subjetividad, en un ejercicio que va mucho más allá de la hermenéutica simbólica con la que el psicoanálisis constriñe la subjetividad y la praxis social (Guattari, 1996, 31). La existencia se bifurca mediante operaciones de ruptura desterritorializante que producen transformaciones de la subjetividad, pero en el contexto contemporáneo esta catálisis existencial, esta subjetividad en estado naciente, siempre está amenazada con ser reterritorializada por flujos informativos puestos en circulación por el capitalismo avanzado, los cuales intentarán capturarla y secuestrarla en universos unidimensionales. Este acecho requiere un sistema de repetición intensiva —un ritornelo— que se instaure en la intersección entre territorios existenciales territorializados y universos incorporales desterritorializados, y que sea sensible a los flujos materiales y señaléticos y los *filum* maquínicos. La función existencial de los agenciamientos colectivos de enunciación es producir una nueva Tierra, esto es, generar «campos de posibles, tensiones de valor, relaciones de heterogeneidad, de alteridad, de devenir otro» por medio de lo que Guattari denomina la capacidad ontogénica, la cual instaure rupturas asignificantes en todas direcciones y se involucre en una repetición intensiva e prácticas de afirmación existencial (Guattari, 1996, 41).

Para Guattari, las innovaciones tecnocientíficas que caracterizan nuestro mundo ponen en entredicho las representaciones habituales de las cosas, del sujeto, de la conciencia y de las relaciones intersubjetivas. «Las configuraciones geopolíticas se modifican a paso lento mientras que los universos de la tecnología, de la biología, de la asistencia por computadora, de la telemática y de los medios de comunicación de masas, desestabilizan cada día más nuestras coordenadas mentales» (Guattari, 1996, 145).¹¹² Esto constituye una oportunidad para entender que las subjetividades siempre están en perpetuo proceso de devenir, de transformación, de experimentación, con uno mismo y con el otro, y, por tanto, de creación y responsabilidad: «mi problema es volver a partir de la posición de ser-en-el-mundo en estado naciente. Pero el estado naciente no es algo que se encuentra todo hecho enfrente de uno. Es algo que se construye y se trabaja» (Guattari, 2015, 70). El esquizoanálisis y la ecosofía no aspiran a crear una ontología, sino múltiples; su uso habilita la

¹¹² En otro lado, Guattari sostiene: «las ontologías representan, para cada época [...] una tentativa por conceptualizar el estado de ser, de las cosas, en un contexto técnico-científico y social dado. Hoy la cuestión se plantea con una agudeza renovada, puesto que el ser de las cosas es cada vez menos un ser-ahí ya ahí, sino un ser en un proceso evolutivo, tomado dentro de una aceleración maquínica e histórica» (Guattari, 2015, 69).

creación de un territorio existencial en este mundo donde constantemente somos desterritorializados. Para Guattari, ambas herramientas teórico-pragmáticas permiten zambullirse en un universo de posibles, para poder renovarse constantemente la existencia y para sostenerse a uno mismo en relación con los múltiples componentes que conforman el ensamblaje colectivo. Este siempre se va a situar entre el «caos» —que hace referencia al mundo no discursivo de las semióticas asignificantes— y la «complejidad» —el mundo de la discursividad, de las semióticas significantes—.¹¹³ Es a partir de estas coordenadas que se puede «partir para reconstruir un mundo» (Guattari, 2015, 75).¹¹⁴

Hacia el final de su obra, Guattari se inspiró en las teorías del caos y la complejidad de autores como James Gleick, Isabelle Stengers y Ilya Prigogine para definir su concepción de los *agenciamientos colectivos de enunciación* y para describir la emergencia del universo en base a las nociones de *atractores extraños e irreversibilidad del tiempo*.¹¹⁵ Estas nociones, a su vez, han conformado la arquitectura de los aparatos teórico-prácticos del esquizoanálisis y la ecosofía. Ambas nociones le servían a nuestro autor para reafirmar la naturaleza procesual y creadora de la existencia, la cual es capaz de desbordar cualquier imagen dogmática de pensamiento y sistema de representación. Con frecuencia se referirá a la investigación científica desde esta perspectiva de creacionismo elemental: «cada práctica científica implica un procedimiento heterogénico, en especial esos puntos de pasaje, esos puntos de bifurcación, de singularidad, que son puntos de irreversibilidad y de heterogénesis, que corresponden a todas las bifurcaciones de la creación». Esto se aplica tanto a los procedimientos matemáticos como a los informáticos: «hay toda una dimensión de creatividad concreta de la ciencia que es aplastada. Es por eso que quisiera estirar más los paradigmas científicos hacia los paradigmas estéticos» (Guattari, 2015, 241). En el contexto de una economía política dominada por la equivalencia generalizada, recobrar la creatividad existencial implica establecer una relación entre lo discursivo, lo significativo, y lo no discursivo y lo asignificante. Lo discursivo se enmarca en el paradigma de la comunicación, donde los sujetos y las relaciones están bien delimitadas. Por otro lado, lo asignificante se desenvuelve en un paradigma de la enunciación y pertenece al orden de los flujos. El concepto de *caosmosis* se referirá a una aprehensión de la existencia en base a una articulación entre ambos registros.¹¹⁶

En la medida que conjuga las dimensiones actuales y virtuales, reales y posibles, en la medida que

¹¹³ En su teoría de los agenciamientos colectivos de enunciación, Guattari emplea extensamente el término *grasping existencial* para referirse al modo en que la subjetividad tiene de agarrarse a sí misma entre el caos y la complejidad, para sostenerse y dotarse de consistencia a fin de que no se disuelva con los flujos materiales y señaléticos. Tomado prestado de Alfred North Whitehead, el término encuentra un desarrollo notable en *Cartografías esquizoanalíticas* (2000).

¹¹⁴ «Lo que me interesa, es ver [...] cómo a partir de ritormelos de la vida cotidiana, de los ritormelos estéticos, podemos encontrar un punto de bifurcación que engendre un proceso de resingularización. Dicho de otro modo, para mí, la singularidad no se da como oposición masiva con la generalidad o con la universalidad, sino como una encrucijada práctica y, por tanto, como una elección. Esta elección ética de la zambullida siempre posible en: ¿qué hago aquí?, ¿qué soy en este sitio?, ¿tengo una responsabilidad por el hecho de estar aquí ahora, pero a su vez una responsabilidad por lo que va a venir luego, no solamente para mí, sino para el otro, para el conjunto de los universos de sentido que están involucrados?» (Guattari, 2015, 242).

¹¹⁵ James Gleick (1988), *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, París, Flammarion. Ilya Prigogine (1979), *La nouvelle alliance*, París, Gallimard, 1979. Ilya Prigogine y Isabelle Stengers (1990), *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid y Buenos Aires, Alianza.

¹¹⁶ «La *cao-cosmos* y *-osmosis*, esta zambullida caótica, debe darnos la capacidad de recargar la complejidad de nuevos esquemas, de nuevos agenciamientos pragmáticos [...] es la propia categoría del ser que está en peligro. La filosofía ha vivido una suerte de pasividad con relación al ser. Hoy se produce una homogénesis del ser, una categoría fuera del eje, desnaturalizada. Es un estrechamiento de la alteridad, el encogimiento de la relación con el ser» (Guattari, 2015, 265).

no solo tiene en cuenta la dimensión material, sino también la incorporal, la ecosofía —redefinida como el «modo de ser de la ecología»— consigue ir mucho más allá que la visión reduccionista de la ecología profunda, del ecologismo de partidos y de la ecología tecnócrata: «no solamente toma a cargo los problemas de las relaciones de fuerza entre los grupos sociales antagonistas, sino que toma también en cuenta los devenires de la biosfera, los devenires animales, vegetales, el porvenir de la atmósfera, y además el porvenir de las dimensiones incorporales de la ecología, de las formas culturales, de las formas de sensibilidad». Esto equivale a afirmar que la ecosofía no se limita a poner en relación la ecología medioambiental, la ecología social y la ecología mental, sino que trata de reformular los modos de valorización de cada una de ellas y, tras esta operación, facilitar la construcción de nuevos agenciamientos donde lo humano es parte de una multiplicidad. En el contexto de dominio hegemónico de los regímenes impuestos del significante, del ser y del capital, este ejercicio de descentramiento creativo constituye un acto de resistencia. En palabras de Guattari, la proliferación de la subjetividad alterificada, complejizada y no transversalista de la que se ocupa la ecosofía «implica agenciamientos, máquinas de enunciación creadoras, máquinas de guerra específicas, que no hacen la guerra, sino la construcción de nuevas dimensiones ontológicas» (Guattari, 2015, 75). En este sentido, los desarrollos de la ecosofía pueden conducir a un «nuevo contrato cósmico» (Guattari, 2015, 215).

La proposición es clara: si no se conjugan las dimensiones de flujos, de máquinas, de universos de valor y de territorios existenciales en la pragmática del ser o de la producción de subjetividad, «si no se efectúa una confluencia entre la ecología del medio ambiente, una ecología de lo social y una ecología de lo mental», como reivindica Guattari, «la ecología se volcará inexorablemente hacia un conservadurismo, hacia el mantenimiento del *statu quo*». Si no se conectan los entornos y los cuerpos con los modos de conceptualizar y valorizar a ambos, la ecología no contribuirá más que al beneficio capitalista o a un replegamiento en la naturaleza. Frente a la visión universalista del ser de las cosas, es preciso contraponer una finitud generalizada: de los recursos naturales, de las relaciones sociales, de los valores de solidaridad, de tolerancia a la diferencia, etc. Como el mismo Guattari afirma, la idea de *finitud* no tiene nada que ver con el carácter reductor de la aldea global de Marshall McLuhan, sino que es más bien una llamada a la producción, a la construcción y al sostenimiento de todo, ya que todo está perpetuamente expuesto a su abolición. Es precisamente este llamamiento a una pragmática existencial elemental bajo la égida de este renovado sentido de la finitud que enriquecemos nuestra visión del mundo, de las relaciones, de los seres, de las composiciones: «el planeta no es tan limitado como parece; lo social, los universos incorporales abren campos de posibles infinitos» (Guattari, 2015, 110-111). Y en la medida en que el ecologismo tecnócrata asimilado en el discurso del desarrollo sostenible aboga por un equilibrio ecológico y se limita a la ecología de lo visible, no constituye un modelo para dar respuestas efectivas a las crisis sistémicas que nos acechan.

Se podría afirmar que tanto la ecosofía como el esquizoanálisis tienen una apuesta común: la refundación de las prácticas de producción del ser en nuestros entornos sociobiotecnológicos. Plantear el debate según determinaciones positivas o negativas frente al cambio climático, frente a

las crisis sociales y políticas, siempre comporta posiciones trascendentales. Contrastando con este posicionamiento, Guattari plantea la cuestión spinozista de la inmanencia de la afirmación o producción existencial, la cual se debería desarrollar en el plano de la economía del deseo, tanto en el orden individual como en el colectivo. Y, por encima de todo, la afirmación constituye una práctica: «actualmente, la carencia fundamental es la de las prácticas. La pregunta que se plantea es: ¿hay una práctica de la vida, una inventividad posible en el ámbito de la vida social inmediata, de la vida colectiva estética, etc.? (Guattari, 2015, 265).¹¹⁷ Conviene insistir en que, para Guattari, nada está escrito de antemano y, por ello, no se puede anticipar si cada modelización dará como resultado este agenciamiento o aquel otro: la producción de subjetividad no se dará sobre modelos preexistentes —sobre representaciones estratificadas en el *socius*, ya sean fabricadas por el capitalismo, por el psicoanálisis o por la psicoterapia—, sino que se refundarán sobre territorios singularizados que se diagramatizan a medida que se construyen. La particularidad del esquizoanálisis en contraposición con el psicoanálisis es que cada modelización atiende a coordenadas singulares, que cada producción debe ser forjada atendiendo a unas referencias «ultralocales» y, sin embargo, heterogéneas, alterificadas y diferenciadas: «cada cura [o cada producción de subjetividad] desarrolla una constelación de universos singulares, construye una escena, un teatro completamente particular, y la metamodelización consiste en forjar instrumentos para captar esa diversidad, esa singularidad, esa heterogeneidad» (Guattari, 2015, 234).

En definitiva, el objeto de la ecosofía —la afirmación existencial— es una cuestión de orden «creativo» —constituye una creación en sí misma—, «pragmático» —es algo que se debe construir—, «relacional» —siempre se conjuga con su alteridad o exterioridad— y «procesual» —siempre está en perpetuo devenir, en constante transformación—. No hay ningún modelo, ningún sistema de representación dado de antemano, al cual se tenga que amoldar cada producción de subjetividad. No obstante, situándonos en una economía subjetiva dominada por la homogeneización capitalista —esto es, una operación política de alisado de los universos de valores en el plano de lo existencial—, cualquier producción distinta, cualquier modelización diferente al ser tal y como es semiotizado por el capital, el ser y el significante, se convierte de inmediato en una subjetividad disidente y diferenciada. Lejos de asimilarse a un paradigma cientista de los objetos y de las relaciones dadas y fijadas, transitamos a un paradigma estético cuyo objetivo primero es la resingularización de las prácticas sociales e individuales, es decir, «de las prácticas de construcción de uno mismo» y de construcción de lo colectivo, de la relación con uno mismo, con el otro, con el entorno, etc. La ecosofía constituye una ética-estética fundada en este reencuentro e intercambio con uno mismo y con el otro: «esta ética no concierne solamente a la alteridad humana completamente constituida, la relación con los individuos, con los semejantes, sino a la toma en cuenta de lo desemejante, del disenso, de la diferencia en el orden humano, animal, vegetal, y de la relación con el cosmos, con valores incorpóreos tales como la música, las artes plásticas, etc.» (Guattari, 2015, 216).

¹¹⁷ Guattari prosigue: «el concepto de «práctica» se encuentra debilitado. Si no se reinventan las prácticas de solidaridad, praxis de construcción de la existencia, corremos el riesgo de meternos en una experiencia de depresión catastrófica» (Guattari, 2015, 265).

La ecosofía se ocupa de construir agenciamientos complejos, relacionales y alterificados, agenciamientos «de componentes sociales, éticas, políticas y estéticas múltiples». El objetivo consiste en ocuparse de poner el ser en práctica, en relación, en proceso y en metamorfosis: «[el agenciamiento] debe franquear aquí ciertos umbrales de consistencia, a partir de empresas fragmentarias, de iniciativas precarias, de experimentaciones con finalidades a veces poco evidentes». Guattari denomina esta práctica una «ecología de lo virtual», una eco-lógica de los flujos constantes entre los territorios existenciales y los universos incorporales de valor y de referencia. Una ecología de lo que aún no se ha vivido, de lo que aún no se ha sentido, que no solo apunta a construir el propio modo de ser, sino que, en última instancia, equivale a cultivar la vida misma. Como el propio Guattari sostiene, las articulaciones ecosóficas constituyen una empresa mediante la cual «se abren para nosotros otras formas de hacer, otras formas de ser, susceptibles de irrigarse, de enriquecerse, de catalizarse unas con otras» (Guattari, 2015, 340). Como tal, la ecosofía puede ser considerada una tecnología de orden estético al servicio de prácticas emancipadoras. Las articulaciones ecosóficas podrían inspirarse en las innovaciones tecnológicas, así como en los desarrollos artísticos, para poder hacer proliferar la subjetividad medioambiental, social y mental: «creo que es la voluntad de construir vida, de conciencia, de maquinar la existencia, incluidas las mediaciones que son las ciencias y las artes, lo que llevará a salir del desaliento modernista y postmodernista que conocemos» (Guattari, 2015, 216). La apuesta de Guattari es clara: «estamos aquí para forjar vida, para producir subjetividad. Es algo que a la larga debe hacerse y que implica todo un trabajo, toda una inteligencia colectiva, y no solamente buena voluntad» (Guattari, 2015, 431).

1.2.3. Maquinismos activos en la desorganización, desencialización y desestructuralización del pensamiento

La conceptualización de la anatomía y el metabolismo del capitalismo avanzado de Félix Guattari descansa en gran medida en la teoría de los agenciamientos maquínicos elaborada por el propio Guattari en colaboración con Gilles Deleuze. Esta, a su vez, es tributaria de la noción de *máquina* como un antídoto a la estructura desarrollada por Guattari a partir de 1965.¹¹⁸ Tanto los dispositivos de sujeción social como los mecanismos de sujeción maquínica se refieren a máquinas, o, mejor dicho, a maquinismos, ya que no se trata de ninguna esencia, sino de una operación, de una acción o de un acontecimiento: «lo que necesitamos saber no es el “es”, sino el “y”: las concatenaciones y conexiones, las composiciones y movimientos que constituyen una máquina» (Raunig, 2008, 24). El pensamiento de Guattari y Deleuze postula una suerte de maquinismo, un «operacionismo» o un «funcionalismo» generalizado con el que da cuenta de las concatenaciones, conexiones, composiciones y movimientos de toda entidad, sea humana o no humana. Este maquinismo tiene por objetivo conferir una cualidad de autopoiesis a todos los sistemas, sean

¹¹⁸ En *Psicoanálisis y transversalidad* (1976), Guattari dedica un capítulo a distinguir las implicaciones de las nociones de *máquina* y *estructura* para la producción de subjetividad. Véase «Máquina y estructura», p. 274-283.

orgánicos o inorgánicos, y de aprehender los infinitos encuentros, intercambios, contaminaciones, agregados, acoplamientos, en definitiva, composiciones y descomposiciones, que se dan entre ellos. Tal y como ha observado Anne Sauvagnargues, las implicaciones políticas de esta noción son múltiples: frente a los modelos simbólicos, imaginarios y formalistas que inspiró a la interpretación lingüística y psicoanalítica, se postula un principio de la experimentación que no es ni imaginario, ni individual, ni simbólico, ni formal: «la máquina asume la función del significante simbólico en Lacan y produce el sujeto como un residuo de su operación, pero esta producción debe concebirse en términos marxistas, en un sentido histórico y social, más que desde la óptica de lo significativo y lo privado» (Sauvagnargues, 2013, 90-91). En este apartado describiremos las principales características de este maquinismo transversalista sobre el que se basa el paradigma ético-estético guattariano.

Para Guattari y Deleuze, el cosmos no obedece a unas leyes particulares, sino que es autopoietico, es decir, tiene capacidad de autoorganización: «tanto en el cosmos como en la praxis humana, nunca se trata de otra cosa que de máquinas» (Guattari, 1990, 46). A pesar de que esta asunción parte de los presupuestos de la segunda ley de la termodinámica —la entropía—, esta teoría describe un universo como un sistema cerrado. Deleuze y Guattari, en cambio, conciben el cosmos precisamente como un sistema abierto —no lineal—, con entradas energéticas netas, que en el desarrollo de la vida en la Tierra se evidencia —por ejemplo— en la energía que proviene del Sol. Mientras que Kant reemplazará a Dios por el hombre, Deleuze y Guattari reemplazarán al hombre por la vida, y, más allá de la vida, por un «caosmos» —un compuesto entre cosmos y caos— que es autoorganizante y autogenerador. Los modos de organización de este caosmos emergen de la materia de forma inmanente, en lugar de ser impuestos desde arriba como forma o ley. Estos modos se erigen sobre el «plano de consistencia», el cual está compuesto por problemas potenciales, y el proceso de actualización propone, expresa o experimenta con varias soluciones a esos problemas. El campo virtual del devenir siempre es más rico que las soluciones que se actualizan; sin embargo, aunque sea infinito, este campo virtual no es indeterminado. Existe un potencial infinito para convertirse en diferentes seres, pero solo y siempre dentro de los parámetros inmanentes a este universo tal como lo conocemos, con sus constantes específicas como la velocidad de la luz, la constante gravitacional, etc.

Al operar con estas constantes o restricciones, la materia puede «resolver» sus problemas autoorganizándose en un número infinito de formas, pero siempre en formas o modos determinados. Esta noción de la materia definida por su capacidad de autoorganización inmanente es un elemento central en la ontología de Deleuze y Guattari. Dos de los modos de autoorganización —dos de los maquinismos abstractos, como se referirán a ellos— más extendidos corresponden a procesos interconectados de diferenciación y consolidación. Estos procesos pueden explicar el desarrollo del universo y, al mismo tiempo, la propia evolución de la vida. Desde el momento en que estos procesos operan en muchos tipos diferentes de materia, tienen un carácter «abstracto». En un sentido diferente al de “máquinas técnicas”, Deleuze y Guattari sugieren que las máquinas «abstractas» se refieren a la manera en que los seres humanos —o cualquier otra entidad

no humana— se inscriben en procesos mecánicos. Visto desde este prisma, los seres humanos no son parte de una máquina técnica —como si de un cibernético se tratara—, sino parte de un maquinismo abstracto. En otras palabras, extender su noción de *maquinismo* a los humanos permite entender que nuestro deseo está inextricablemente unido a las máquinas —es maquinico—, y las máquinas deben tener una relación de inmanencia a procesos no técnicos del deseo —deben liberarse de los procesos de sujeción social y servidumbre maquinica— para que realmente sean efectivamente autoproductivas.

El materialismo inteligente desarrollado por Deleuze y Guattari aspira a repensar las nociones de la naturaleza y lo humano desde una perspectiva no antropocéntrica, situándolas en un *continuum* que incluya la tecnología.¹¹⁹ Lejos de verlos como reinos o esferas separadas que puedan conducir a posturas tecnofóbicas o al privilegio de una tierra salvaje no humana, la naturaleza, la cultura y la tecnología son percibidas como campos que operan en el mismo nivel de lo real, los cuales se influyen y se determinan mutuamente. La naturaleza ya no se entiende como separada de los humanos ni de la tecnología. Subsecuentemente, distinciones anteriores entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo inorgánico, la vida humana y la vida no humana, resultan inoperativas. Los humanos, la naturaleza y la tecnología son conceptualizadas como inmanentes a un campo maquinico. Es decir, se ubican en el mismo plano de inmanencia que las envuelve y se constituyen en tanto que agenciamientos transversales, los cuales están conformados por diversos componentes heterogéneos. Guattari ubica estos ensamblajes transversales en el plano de las interfaces maquinicas, el cual caracteriza como «un caos determinista moviéndose a velocidades infinitas» a través del cual se produce la subjetividad mediante conformaciones enunciativas que asocian abiertamente componentes actuales y virtuales (Guattari, 1996, 76). Desde esta perspectiva se pone el énfasis en los aspectos singulares, procesuales y creadores de la producción de subjetividad, por oposición a la fijeza de la estructura que subraya la noción de *sujeto unitario*.¹²⁰

El concepto de *máquina* inspirado en la teoría de la complejidad de Deleuze y Guattari substituye la idea de *estructura* como el marco para explicar las características de la cultura, el cual fue empleado por el pensamiento estructuralista de Ferdinand de Saussure. El método estructuralista defiende la hipótesis de que los diferentes aspectos de la cultura humana —como las actividades, el pensamiento, el lenguaje, el comportamiento, la psique, las percepciones, sensaciones, etc.— están estructurados según un orden gobernado por una ley constante. La asunción sobre la cual se erige es que las relaciones entre los fenómenos culturales son constitutivas de una estructura, la cual, organizada en el lenguaje, es distinta de las formaciones de la realidad, así como de las de la

¹¹⁹ Cuando hablamos de materialismo inteligente no hacemos referencia a una supuesta versión *más inteligente* que el materialismo histórico, sino que se refiere a la materia autopoietica, con capacidad de autoorganización. Esta noción de *materia* no es amoldada por ninguna forma preexistente, sino que engendra sus propias formaciones, como potencialidades. La materia deja de verse como un efecto del lenguaje y pasa a ser productiva, y debe darse cuenta de esta productividad de acuerdo con sus criterios inmanentes.

¹²⁰ Tal y como señala Lazzarato, «hay, según Guattari, un aspecto “vivo”, una capacidad enunciativa, un reservorio de posibles que existen en el seno de la máquina y que podemos descubrir solo si nos instalamos en esta dimensión maquinica. La máquina no es solamente la totalidad de sus piezas, los elementos que la componen [...]. Tiene un poder: el poder de abrir procesos de creación. De este modo, [...] la “subjetividad” se encuentra a la vez del lado del sujeto y del lado del objeto» (Lazzarato, 2008, 115).

imaginación. Guattari revisa críticamente el freudismo, pero sobre todo su reformulación en la teoría psicoanalítica de Jaques Lacan, la cual defendía una distinción entre el orden estructural de lo simbólico y el de lo real, así como el de lo imaginario.¹²¹ El psicoanálisis sospechaba de los desarrollos de los individuos o de las sociedades, y, ante todo, del sujeto de conocimiento. Según Guattari, el enfoque estructuralista tanto de Lacan como de Claude Lévi-Strauss y de Louis Althusser es ahistórico y determinista, y hace desaparecer la capacidad de agencia humana en la transformación de las formaciones sociales y culturales.¹²² Lo simbólico y lo real no son compartimentos estancos, sino que se interconectan y se influyen mutuamente. Frente a esta concepción identitaria, universalista y centrada en el lenguaje a expensas de otros modos de expresión, Guattari, influenciado por la emergente ciencia de la ciberética, introduce la noción de *máquina* como un concepto operador para captar las potencialidades que pueden emerger de las múltiples conexiones transversales que puedan acontecer entre esos tres ámbitos anteriormente separados.

Si la estructura comporta una repetición de lo mismo, la máquina es capaz de involucrarse en una repetición como diferencia. Tal y como ha descrito Anne Sauvagnargues, la máquina no es mecánica, sino operativa y funcionalista: «la máquina presenta sus características vitales, mecanicistas y concretas contra la estructura: no es significativa y autorregulada, sino histórica y abierta al exterior. No es ideal, sino pragmática, y produce efectos reales». Por otro lado, se rige por la lógica lacaniana del código y la división. La máquina constituye una operación sobre los flujos; «codifica el flujo dividiéndolo, y lo divide codificándolo [...] la máquina es la formalización de un flujo, y cada máquina se ve como flujo para otra máquina». Esta concepción del maquinismo como una política energética de los encuentros y las filiaciones permite a Deleuze y Guattari asignar a la máquina la tarea de producción de una subjetividad siempre colectiva, de engendramiento de sujetos sociales, y reemplazar de esta manera el modelo individualista y familiar del psicoanálisis. Este nuevo modelo es «funcionalista» y se basa en una «producción de sentido que no es atribuible a un sujeto», y además «tiene inmediatamente una naturaleza política» (Sauvagnargues, 2013, 91). El autor de la «biografía cruzada» de Deleuze y Guattari, François Dosse, describe la máquina guattariana como «un operador destinado a pensar lo reprimido del estructuralismo, con la que consigue pensar «la intersección entre los procesos de subjetivación donde el sujeto toma forma, y el acontecimiento histórico», y «presentar el elemento diferenciador que reintroduce acontecimientos y el movimiento» (2010, 223-224).

La irrupción de acontecimientos y de movimiento en el pensamiento, en la acción y en la sensación, transforma la estructura en máquina, o, para ser precisos, en «maquinismos» u operaciones en las

¹²¹ A lo largo de sus escritos, Guattari destaca la originalidad de las cartografías de la singularidad del inconsciente de la obra temprana de Sigmund Freud, las cuales se expresan en sus libros acerca de los sueños, de la vida cotidiana, de los chistes, además del caso Dora y «el hombre de los lobos». Según Guattari, Lacan redescubre a Freud para transformar el componente especulativo de sus análisis en una teoría general, con lo que reemplaza el modelo de la neurobiología del primero por la ciencia de la lingüística del segundo. A partir de la década de los ochenta Guattari reivindica un retorno a aquel Freud que estaba dispuesto a sacrificar teorías generalistas en beneficio de la exploración y la fabulación creativa del inconsciente.

¹²² «Por no haber visto que los segmentos maquínicos eran autopoieticos y ontogenéticos, se procedió a incesantes reducciones universalistas sobre el significante y sobre la racionalidad científica» (Guattari, 1996, 45).

que están implicados todos los sistemas, humanos y no humanos. La transversalidad del maquinismo sostiene la distinción que hace Guattari entre máquina y máquina técnica, esta última definida como «dispositivos materiales». En *Caosmosis*, Guattari desarrolla extensamente su concepto de *máquina*, el cual se distingue tanto de la cibernética como del pensamiento sistémico, del mecanicismo y del vitalismo. Pensando a través de estas posiciones, Guattari se aventura a conceptualizar una nueva relación hombre-máquina.¹²³ La máquina pasa a ser considerada fuera o «antes» de la técnica o de la mecánica, o como progresión evolutiva de la herramienta (*Homo faber*), para referirse a una conexión entre elementos heterogéneos que puede —o no— englobar a la máquina técnica. En este sentido, la máquina precede y es condición operativa de la técnica, y no a la inversa.¹²⁴ Al igual que la ecología, la máquina se generaliza, y mientras que la máquina técnica se refiere a la herramienta «martillo», la máquina, en un sentido general, en cambio, denomina al agenciamiento que asocia el martillo, el brazo, el clavo y el yunque. Otro ejemplo que ofrece Guattari es el maquinismo expandido que se da en la fábrica: «las máquinas, [considerando no solo] las máquinas técnicas, sino también las máquinas teóricas, sociales, estéticas, etc., nunca funcionan de forma aislada, sino por agregado o por agenciamiento. Por ejemplo, una máquina técnica en una fábrica entra en interacción con una máquina social, con una máquina de formación, con una máquina de investigación, con una máquina comercial, etc.» (Guattari, 2004, 137). En esta asociación transversal, el gesto humano siempre permanece residual, adyacente y parcial (Guattari, 1996, 50). Esta noción posthumana de *maquinismo* está definida por sus avatares técnicos, sociales, semióticos y axiológicos, cuya facultad radicaría en su poder de enunciación, de singularización y de consistencia (Guattari, 1996, 48). Es precisamente esta facultad enunciativa la que infunde el carácter de apertura procesual y de conformación de subjetividad a la máquina.

Lo maquínico es una concepción central en el modelo filosófico de Deleuze y Guattari para comprender las relaciones complejas entre la vida humana y la no humana, ambas inteligentes y autopoieticas. La materia es maquínica y autogeneradora, es portadora de cualidades particulares, y siempre está en perpetuo movimiento.¹²⁵ Por eso Deleuze y Guattari prefieren llamarla *materialidad* para oponerla a una noción genérica de *materia*. El mundo está poblado por máquinas de diversa índole: máquinas autoenunciativas, máquinas biológicas, máquinas deseantes, máquinas significantes, máquinas no significantes, máquinas culturales y discursivas, máquinas de

¹²³ En el sistema guattariano es la técnica —y la estructura— la que es tributaria de la máquina —o, mejor dicho, del maquinismo—: «intentaremos discernir diversos umbrales de intensidad ontológica y abordar el maquinismo en su conjunto según sus avatares técnicos, sociales, semióticos, axiológicos. Y esto implica reconstruir un concepto de máquina que se extiende mucho más allá de la máquina técnica. Plantearemos, con respecto a cada tipo de máquina, no la cuestión de su autonomía vital —no se trata de un animal—, sino de su poder singular de enunciación: lo que yo denomino su consistencia enunciativa específica» (Guattari, 1996, 48).

¹²⁴ El concepto expandido de *máquina* de Guattari se abre a la creatividad, a todo tipo de conexiones múltiples. Se trata de localizar la historicidad de la *téchnē* y sus efectos negativos, para poder reorientarlos: «para mí, la *téchnē* es solo un aspecto de los *filum* maquínicos. Hay muchos otros *filum* maquínicos, además de los *filum* tecnológicos, que la máquina en el sentido usual; hay que articular los *filum* de la técnica, los de las ciencias, los de las matemáticas, pero también los de la poesía, los del *sofós*, los de las máquinas deseantes, etc. Tenemos entonces una imbricación maquínica heterogénica que es antagonista de esta visión mortífera de la técnica» (Guattari, 2015, 248). Traducción modificada.

¹²⁵ La materialidad es a su vez referida por los pensadores como «*filum* maquínico»: «siempre volvemos a esta definición: el *filum* maquínico es la materialidad, natural o artificial, y las dos a la vez, la materia en movimiento, en flujo, en variación, en tanto que portadora de singularidades y de rasgos de expresión» (Deleuze y Guattari, 1988, 410).

representación cultural, etc.¹²⁶ Toda entidad, considerada humana o no humana, pasa a considerarse productiva, preñada de potencialidades y de emergencias: «ya no existe la distinción hombre-naturaleza. La esencia humana de la naturaleza y la esencia natural del hombre se identifican en la naturaleza como producción o industria, es decir, en la vida genérica del hombre [...]. Hombre y naturaleza no son como dos términos uno frente al otro, incluso tomados en una relación de causa, de comprensión o de expresión (causa-efecto, sujeto-objeto, etc.). Son una misma y única realidad esencial del productor y del producto» (Deleuze y Guattari, 1985, 14). Las máquinas técnicas tan solo son componentes acoplados a máquinas sociales más amplias, las cuales, a su vez, son formaciones constituidas por otros componentes: máquinas estéticas, máquinas económicas, máquinas discursivas, etc. La técnica (*téchnē*) es tan solo un aspecto —entre otros— de este filo maquínico generalizado que los engloba, donde se imbrican las máquinas de forma heterogénea. Lo que define a las máquinas es precisamente el conjunto de las conexiones, los ensamblajes que conforman, y los acoplamientos y producciones de las que son capaces.¹²⁷

El mundo no está habitado por sujetos, sino por máquinas o agenciamientos, esto es, infinitos sistemas autopoieticos capaces de leer intensidades, enunciaciones y negociar equilibrios y desequilibrios. La «población» de máquinas, sin embargo, no puede ser totalizada en una unidad o esencia. La materia no es una entidad pasiva o inerte que espera a ser conformada por Dios o por un sujeto externo para que sea declarada viva, sino que de inmediato tiene capacidad de organización —es autopoietica— y de enunciación —tiene un impacto material sobre los agenciamientos—: «la materia no formada, el *filum*, no es una materia muerta, bruta, homogénea, sino una materia-movimiento que implica singularidades o haecceidades, cualidades e incluso operaciones» (Deleuze y Guattari, 1988, 521). No existen esencias, sino máquinas formadas por componentes materiales y semióticos, individuales y colectivos, involucradas en operaciones activas o fluctuaciones ralentizadas. Estos regímenes constituyen los elementos en los que la ecosofía maquínica, funciona como el método para captar resonancias, vibraciones, interacciones entre los cuerpos humanos y no humanos. Guattari destaca seis componentes que definen el conjunto funcional maquínico. Estos abarcan tres formas de individuación actuales —componentes materiales, componentes semióticos «cognitivos» y componentes de órganos «afectivos»— y tres modos de subjetivación —resultado de la articulación de los componentes anteriores—, que consisten en «informaciones y representaciones mentales individuales y colectivas; investiduras de máquinas deseantes que producen una subjetividad en adyacencia a estos componentes» y, por último y el más decisivo, «máquinas abstractas que se instauran transversalmente a los niveles maquínicos materiales, cognitivos, afectivos y sociales antes considerados» (Guattari, 1996, 48-49).

A diferencia de los aspectos estructuralistas que definen la organización, el desarrollo y el cambio social de la teoría marxista —noción que remite a la idea de circuito totalizable, conformada por

¹²⁶ «Los agenciamientos fragmentan el *filum* en familias diferenciadas distintas y, a la vez, el *filum* maquínico los atraviesa a todos, abandona uno para continuar en otro, o hace que coexistan» (Deleuze y Guattari, 1988, 408).

¹²⁷ «Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho *el* ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones» (Deleuze y Guattari, 1985, 11).

inputs (entradas) y *outputs* (salidas), y que aspira a la eternidad—, los aspectos autopoieticos de la máquina determinan su naturaleza inestable —desde el momento en que se involucra en la prospección de universos virtuales y se implica en operaciones materiales— y la exposición permanentemente a su propia abolición.¹²⁸ A lo largo de su vida, Guattari se interesa por la «termodinámica del no equilibrio» tal y como es teorizada por Ilya Prigogine y aplicada al psicoanálisis por Mony Elkaïm.¹²⁹ La insatisfacción con la termodinámica clásica por la que se interesó Freud provenía del hecho que en esta teoría los sistemas cerrados y aislados tienden hacia el equilibrio —aumento de la neguentropía—, lo que impide cualquier transformación del estado de esas entidades. La principal asunción de la termodinámica del no equilibrio es que la gran mayoría de los flujos energéticos de la biosociotecnosfera no se encuentran en una relación de equilibrio. Esto afecta tanto a sistemas de grandes dimensiones —como patrones climáticos o corrientes oceánicas desequilibradas debido a una afluencia de energía— como a estructuras biológicas. Los procesos alejados del equilibrio ocurren en escalas de tiempo que van desde nanosegundos hasta milenios.¹³⁰ Más allá de la motivación estrictamente científica, el estudio de la termodinámica del no equilibrio se considera elemental para abordar los desafíos derivados de los problemas energéticos, del control climático y, de un modo general, de la comprensión de la materia viva. Las nociones de *singularidad*, *bifurcación* y *atractores extraños* de Guattari son tributarias de esta teoría, así como su explicación sobre cómo el orden emerge del caos. De un modo más general, la herencia de la teoría de la termodinámica del no equilibrio en el pensamiento de Guattari se puede rastrear en las teorías de los sistemas abiertos —las máquinas— y en su concepción de la historia basada en la idea de la irreversibilidad de los procesos en los sistemas complejos. Todos estos elementos caracterizan el pensamiento ecosófico desarrollado por el filósofo francés.

La máquina requiere siempre una exterioridad, una alteridad con la que se complementa, no solo con el hombre, sino también con otras máquinas —ya sean actuales o virtuales— con las que mantiene una relación de alteridad y de emergencia subjetiva. La función autopoietica, autoenunciadora y autovalorizante de la máquina no es la reproducción —es decir, no está sometida al alcance totalizante del significante—, sino que se orienta a la producción de universos de referencia caracterizados por la singularidad. Por eso no se puede decir que representa, sino que presenta, muestra y proyecta constelaciones ontológicas esencialmente heterogéneas, siempre nuevas y diferenciadas (Guattari, 1996, 53). Este proceso de conformación maquínica describe los estadios que conforman la singularización de la subjetividad, la cual se inicia con revoluciones moleculares y aparentemente inadvertidas que consisten en actos de rebelión en nuestro día a día, los cuales están guiados por el deseo de cultivar una relación con la alteridad. Estos actos crean

¹²⁸ Guattari nunca deja de destacar el carácter finito de los agenciamientos: «la máquina será concebida en oposición a la estructura, hallándose asociada esta a un sentimiento de eternidad y aquella a la asunción de la finitud, la precariedad, la destrucción y la muerte» (Guattari, 1996, 75-76).

¹²⁹ Tras conocer a Mony Elkaïm en Nueva York en 1972, la práctica psicoterapéutica de Guattari en La Borde se extendió a la terapia familiar, la cual no pertenece a la escuela freudiana o lacaniana, sino a la teoría de los sistemas de Ludwig von Bertalanffy y Gregory Bateson, entre otros. Guattari se sentía particularmente atraído por la involucración de Elkaïm en grupos militantes minoritarios y su trabajo con colectivos inmigrantes y desfavorecidos en el sur del Bronx.

¹³⁰ Una de las principales dificultades de la física del no equilibrio es que las funciones termodinámicas habituales —como los flujos de la entropía o la energía libre— no se generalizan fácilmente, lo que dificulta notablemente el desarrollo de una teoría unificada integral.

zonas de autonomía temporal, espacios intermedios donde se cruzan y se encuentran deseos, se crean otros universos de valor y se generan puntos de resistencia en red. Esta resistencia se puede convertir en transversalidad mediante acciones de experimentación y transformación promovidas por la fuerza productiva de las máquinas deseantes, que dan como resultado la articulación de un agenciamiento colectivo de enunciación que ha adquirido consistencia.

En la elaboración de su concepción de la «heterogénesis maquínica» desarrollada en *Caosmosis*, Guattari toma prestado el concepto de *máquina autopoietica* del pensamiento sistémico de los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela. Estos definen a los seres vivos como máquinas para enfatizar la capacidad de un organismo vivo de producir y sostener su propia existencia: «dado que las relaciones de producción de componentes se dan solo como procesos, si los procesos se detienen, las relaciones de producción desaparecen; como resultado, para que una máquina sea autopoietica, sus relaciones definitorias de producción deben ser continuamente regeneradas por los componentes que producen» (Varela, 1979, 13). Sin embargo, los biólogos restringirán esta cualidad maquínica a las «máquinas biológicas», mientras que Guattari la extenderá a los conjuntos sociales, a las máquinas técnicas, a las formaciones geológicas, etc. (Guattari, 1996, 45). A diferencia de los biólogos, Guattari no define la máquina como una entidad discreta y delimitable, sino como componentes más que humanos que forman un agenciamiento colectivo. Los diversos componentes mantienen entre ellos y más allá de ellos, relaciones diferentes y constantes con la alteridad, lo cual subraya la dimensión ontogenética —creativa— y filogenética —colectiva— de los agenciamientos colectivos y describe una concepción de la creación por ruptura y alianza. La configuración maquínica de la subjetividad siempre fragmentaria es sostenida por los diversos soportes de alteridad, lo cual le confiere su singularidad.

La «autopoiesis maquínica» (Guattari, 1996, 51) —esto es, la capacidad autopoietica y autogeneradora de los agenciamientos colectivos— permite repensar la cuestión de la evolución, la cual deja de entenderse desde el punto de vista de las transformaciones que ocurren a través de las líneas de filiación de la reproducción, ya sean mediatizadas tecnológicamente o no. Tanto Deleuze como Guattari están interesados en las mutaciones evolucionarias asexuales y no reproductivas, como la coevolución que se da entre la orquídea y la avispa. La colaboración mutua que se establece entre estas dos especies, en la que una deviene la otra, se invoca recurrentemente en la obra de Deleuze y Guattari para describir la formación heterogénea del rizoma. Los pensadores extienden esta noción de *coevolución* al desarrollo de herramientas y tecnologías, lo que describe una «filogénesis maquínica».¹³¹ Se trata de entender que de la misma manera que existe un filo animal, también existe un filo evolutivo de las máquinas técnicas y de las obras de arte.¹³² Estos maquinismos se desenvuelven según una noción no lineal del tiempo y están en permanente mutación, interacción e imbricación con las formaciones de la subjetividad individuales y colectivas. Cuando Guattari

¹³¹ «La evolución filogenética del maquinismo se traduce en un primer nivel por el hecho de que las máquinas se presentan por “generaciones”, reprimiéndose unas a otras a medida que se tornan obsoletas» (Guattari, 1996, 55).

¹³² «Se podrá hablar de un *filum maquinico*, o de una familia tecnológica, cada vez que nos encontremos ante un *conjunto de singularidades, prolongables por operaciones, que convergen y las hacen converger en uno o varios rasgos de expresión asignables*» (Deleuze y Guattari, 1988, 407).

desarrollará su esquema cuádruple del objeto ecosófico, los filos concretos y abstractos pasarán a ser uno de los cuatro funtores.¹³³ La evolución pasa a definirse por la consistencia y las operaciones productivas de los ensambles biosociotécnicos, esto es, formados por elementos de la biosfera, de la sociosfera y de la tecnosfera.¹³⁴ Desde esta perspectiva, la historia no se escribe por las máquinas económicas, como imagina el marxismo, sino que todas las máquinas, humanas o no humanas, operan en lo real y, por tanto, en la historia. Las entidades evolutivas adquieren una consistencia rizomática, mediante la cual se singulariza el movimiento de la historia.¹³⁵

El maquinismo dispone de un potencial al mismo tiempo represivo y liberador. La fuerza opresiva se refiere a «los inmensos medios materiales coercitivos y los medios micropolíticos de disciplinamiento de los pensamientos y de los afectos, de *militarizar* las relaciones humanas». La fuerza emancipadora concierne a la cualidad metamodelizante y ontogenética, es decir, la potencia de la singularización existencial de las máquinas, las cuales «permanecen abiertas a rasgos de singularidad e instancias creativas» (Guattari, 2011, 194). Según Guattari, a partir de los maquinismos desarrollados en todos los ámbitos y a todos los niveles en nuestro mundo contemporáneo, se pueden vislumbrar itinerarios que pueden conducir a la liberación. Una máquina que pudiese cambiar el rumbo de las cosas no solo implicaría la mejora cualitativa de los modos de vida en la Tierra, sino que también podría implicar la supervivencia para la especie humana. «¿Seguirá siendo la represión un hecho básico para toda organización social?» Esta cuestión debería ayudarnos a comprender que otras formas de organización son viables, que «otras conexiones maquínicas son concebibles» (Guattari, 2011, 194). Las máquinas revolucionarias, sin embargo, siempre serán conformadas en una escala molecular y alcanzarán consistencia efectiva siempre y cuando se basen en una doble condición, a saber: que «tengan por objetivo la destrucción de relaciones de explotación capitalística y el final de la división de la sociedad en clases, castas, razas» y «que se constituyan en ruptura con todos aquellos valores fundados en una cierta micropolítica del músculo, del falo, del poder territorializante, etc.». No se tratará de ver estas transformaciones desde una nueva receta psicológica, sino de involucrarnos en «una práctica micropolítica que tendrá como punto de partida un rizoma de revoluciones moleculares proliferando en una multitud de devenires mutantes: devenir mujer, devenir niño, devenir anciano, devenir animal, devenir planta, devenir cosmos, devenir invisible [...] como tantos otros modos de inventar, de “maquinar” nuevas sensibilidades, nuevas inteligencias de existencia, nuevas gentilezas» (Guattari, 2011, 195).

¹³³ El filo o *filum* es un concepto que Guattari y Deleuze toman prestado de la biología, desde donde es definido como «tronco», «tipo de organización» o «división», una categoría situada entre el reino y la clase. Guattari lo define como un componente del dominio de lo discursivo, de lo actual y de la expresión, y se refiere a la evolución de los agenciamientos colectivos más que humanos, formados por componentes de la biosfera, de la sociosfera y de la tecnosfera. Describiremos con detenimiento el cuadrante guattariano en el apartado «Metamodelización esquizogenerativa».

¹³⁴ «Las máquinas, consideradas en sus evoluciones históricas, constituyen [...] un filum comparable a los de las especies vivas. Se engendran unas a otras, se seleccionan, se eliminan y dan lugar a nuevas líneas de potencialidad» (Guattari, 2004, 136-137). Traducción modificada.

¹³⁵ «La máquina neolítica asocia, entre otros componentes, la máquina de la lengua hablada, las máquinas de piedra tallada, las máquinas agrarias basadas en la selección de los granos y una protoeconomía lugareña [...]. En cuanto a las grandes máquinas capitalísticas, sus maquinismos de base fueron proliferantes: máquinas de estado urbano y de realeza luego, máquinas comerciales, bancarias, máquinas de navegación, máquinas religiosas monoteístas, máquinas musicales y plásticas desterritorializadas, máquinas científicas y técnicas, etcétera» (Guattari, 1996, 56).

La noción de *máquina abstracta* —este es, su sentido más general— no tiene nada que ver con el trascendentalismo o el universalismo de las ideas platónicas, sino que tal denominación se debe al hecho de no tener un contenido preexistente antes de operar sobre un agenciamiento particular.¹³⁶ Las máquinas abstractas se caracterizan por abrir y pluralizar los agenciamientos, y son abstractas porque, a diferencia de las sustancias, están compuestas por un flujo de materia no formada, no homogénea ni codificada, que podría constituir una función estructural.¹³⁷ Tal y como sostiene David Lapoujade, las máquinas abstractas corresponden al segundo de los tres principios que organizan la geofilosofía deleuzoguattariana. El primero se refería al principio ontológico (la Tierra o plano de consistencia «sobre el cual se edifica todo»); el segundo, al principio trascendental (máquinas abstractas), y el tercero, al principio empírico (agenciamiento concreto). Las máquinas abstractas —las cuales operan según el principio de razón suficiente— se rigen mediante su función diagramática y de esta manera «distribuyen el suelo o la Tierra según las exigencias propias del fundamento», es decir, las propias de la Tierra. Los agenciamientos concretos que administran un territorio, por su parte, tienen la función de «regir el dominio» o las distribuciones una vez que ha sido atribuido por la máquina abstracta (Lapoujade, 2016, 32-33). En otras palabras, para Deleuze y Guattari, la interrelación entre un territorio —definido en un sentido amplio, englobando el territorio físico, el existencial, etc.— y las fuerzas de desterritorialización y reterritorialización, es necesaria para la definición espacial de la Tierra. Las fuerzas internas y externas que crean la desterritorialización y la reterritorialización, lo hacen como una función que es específica del territorio. Esta función es capaz de encontrar, definir, ensamblar y a su vez desarrollar nuevos territorios. Un agenciamiento emerge como resultado de las operaciones de esta función espacial. Este nuevo agenciamiento constituye un nuevo medio de expresión, una nueva organización territorial instituida, un nuevo comportamiento o una nueva subjetividad. El ensamblaje está destinado a engendrar una nueva ontología, a producir una nueva realidad por medio de numerosas conexiones inadvertidas.

En efecto, la relación entre máquina abstracta y agenciamiento describe asimismo los dos mecanismos de producción de subjetividad y acoplamiento maquínico del capitalismo avanzado. La sujeción social se lleva a cabo «cuando la unidad superior constituye al hombre como un sujeto que remite a un objeto que ha devenido exterior, tanto si ese objeto es un animal como si es una herramienta o incluso una máquina». La servidumbre maquínica, en cambio, se da «cuando los hombres son piezas constituyentes de una máquina, que componen entre sí y con otras cosas (animales, herramientas), bajo el control y la dirección de una unidad superior». Tomando la

¹³⁶ «En otro sentido de “abstracto” (no figurativo, no significante, no segmentario), la máquina abstracta es la que se pasa del lado del campo de la inmanencia ilimitado [...] los agenciamientos concretos ya no son lo que da una existencia real a la máquina abstracta [...] es la máquina abstracta la que mide rigurosamente el modo de existencia y de realidad de los agenciamientos» (Deleuze y Guattari, 1978, 124-125).

¹³⁷ En palabras de Deleuze y Guattari, «las máquinas abstractas actúan en los agenciamientos concretos: se definen por el cuarto aspecto de los agenciamientos, es decir, por los máximos de descodificación y de desterritorialización. Trazan esos máximos; también abren el agenciamiento territorial a otra cosa, a agenciamientos de otro tipo, a lo molecular, a lo cósmico, y constituyen devenires. Así pues, siempre son singulares e inmanentes. [...] las máquinas abstractas ignoran las formas y las sustancias. En ese sentido son abstractas, pero ese es también el sentido riguroso del concepto de máquina. [...] Las máquinas abstractas se componen de materias no formadas y de funciones no formales» (Deleuze y Guattari, 1988, 519).

relación hombre-máquina como referencia, en el primer caso el hombre sería visto como un obrero o «usuario» sujeto a la máquina técnica, mientras que el segundo sería un «componente» de la máquina, subordinado a ella. La servidumbre maquínica remite a las formaciones despóticas arcaicas en la medida en que los hombres no son sujetados, sino que devienen engranajes o «piezas de una máquina que sobrecodifica el conjunto» e instaura una servidumbre generalizada. Se produce una despersonalización del sujeto para pasar a formar parte de un flujo, en calidad de pieza de una máquina más general, como el agenciamiento empresa o el agenciamiento de los medios de comunicación, y así sucesivamente. Pasamos de ser sujetos conscientes del ejercicio del uso de una máquina, a conformar una subjetividad preindividual heterogénea equipada con puertos de entrada y salida (*inputs* y *outputs*) de un proceso de producción que pone al mismo nivel recursos hídricos, mineros, forestales y la propia vida humana. Es en este sentido que el capitalismo se define como «una empresa mundial de subjetivación [que] constituye una axiomática de los flujos descodificados», es decir, que descodifica sujetos y objetos y trabaja con la materia molecular de la subjetividad (Deleuze y Guattari, 1988, 462).

1.3. Dimensión política

1.3.1. El esquizoanálisis como herramienta de prospección de conformaciones existenciales no familiares

El análisis de las relaciones de poder y de la economía del deseo que fundamenta el corpus teórico-práctico de Guattari se nutre simultáneamente de su actividad como psicoanalista en la clínica La Borde junto a Jean Oury, como militante en organizaciones de izquierdas y como filósofo con y más allá de Gilles Deleuze. Para nuestro autor, el pensamiento es práctico en la medida en que emerge de luchas y conflictos reales. Su crítica política de la práctica de la psicoterapia institucional se debe entender en sintonía con el agenciamiento colectivo antisistémico en el que se involucró el movimiento revolucionario del mayo francés del 68, en el que participó activamente. Desde La Borde, Guattari veló por transformar de las instituciones hospitalarias psiquiátricas, las cuales por norma general se limitan a funciones asistenciales y a actividades administrativas, legales y médicas de los cuerpos considerados socialmente anormales. Guattari apostó por una reinención de dichas prácticas y se comprometió a proporcionar los medios suficientes para recomponer los territorios existenciales —biológicos, psíquicos y sociales— de los usuarios. Como psicoterapeuta, Guattari lideró experiencias renovadoras en el tratamiento de pacientes con trastornos psíquicos, las cuales implicaban nuevas formas de entender el psicoanálisis desde lo colectivo y lo múltiple. En La Borde, Guattari tuvo la oportunidad de aplicar un singular método terapéutico, el cual, derivado del psiquiatra François Tosquelles, gravita alrededor de una concepción del inconsciente definido como máquina deseante conectada con el campo político e histórico de lo social.¹³⁸ En el curso de su

¹³⁸ Sobre la psicoterapia institucional, véase Jean Oury, Félix Guattari y François Tosquelles (1985), *Pratique de l'institutionnel et politique*, Vigneux, Matrice. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33229937/f7.image.texteImage> (acceso: 10 de septiembre de 2019). Sobre la

obra, esta visión implicará, en primer lugar, una crítica radical del psicoanálisis, en segundo lugar, una transformación de la práctica analítica y, en tercer lugar, un interés en la esquizofrenia que dará como resultado la invención del esquizoanálisis, el cual desarrollará en las publicaciones realizadas en colaboración con Gilles Deleuze y en solitario a partir de la década de los ochenta hasta su muerte.

El esquizoanálisis se puede definir como una «pragmática ontológica» o una práctica de invención de coordenadas existenciales para los agenciamientos colectivos. Constituye una herramienta que calibra las capacidades de automodelización de la subjetividad, identificando componentes que puedan permitir el despliegue de nuevas disposiciones subjetivas complejas. El esquizoanalista mapea procesos de singularización de una manera no representacional, esto es, no pueden ser capturados por estadios psicogenéticos, por representaciones personológicas o por complejos universales. Para poder entender la especificidad de esta noción, el esquizoanálisis debe ser comparado con el psicoanálisis. La teoría y la práctica psicoanalítica freudiana se limitaron al tratamiento de la neurosis que experimentan unos individuos que se amoldan a la realidad y reprimen sus terceras personas, es decir, su «ello». El esquizoanálisis, por el contrario, trata a pacientes psicóticos —esquizofrénicos y paranoicos— que, por injerencia de sus terceras personas, abandonan la realidad. Deleuze y Guattari conciben este éxodo como una creación en sí misma, como una *bifurcación existencial* (Guattari, 1996, 32) que resiste al orden dominante.¹³⁹ Este componente creacionista constituye la condición operativa para transformar el orden de cosas, y es por esta razón que ambos pensadores se inspiran en la fabulación esquizofrénica para conectar la subjetividad con su exterioridad; en otras palabras, para hacer públicas las interioridades. Si la neurosis emerge de los *impasses* que surgen de las individuaciones personológicas prefabricadas —por ejemplo, el complejo de Edipo—, la psicosis se vuelve hacia procesos abiertos y siempre colectivos. Si la neurosis se ocupa de representaciones individuales, la psicosis se refiere a agenciamientos moleculares.¹⁴⁰ Desde el momento en que el deseo deja de ser privado y se extiende a lo colectivo, y desde ese prisma tiene la capacidad de producir lo real social, la esquizofrenia se concibe como un proceso preñado con una potencialidad revolucionaria. El esquizoanálisis propone que «uno tiene que comportarse con los neuróticos y la gente normal, como con los psicóticos, y a la inversa, que el mundo de la psicosis está implicado en entradas pragmáticas, entradas semióticas mucho más ricas y finalmente comprometido en una responsabilidad ética micropolítica mucho más grande» (Guattari, 1991). Esta perspectiva no convierte al psicótico en un

clínica La Borde, véase Danielle Sivadon-Sabourin y Jean-Claude Polack (1976), *La Borde ou le droit à la folie*, París, Calmann-Lévy.

¹³⁹ En el esquizoanálisis, la psicosis se convierte en el modelo privilegiado para la subjetivación: «mientras que el psicoanálisis conceptualiza la psicosis a través de su visión de la neurosis, el esquizoanálisis aborda todas las modalidades de subjetivación iluminado por el modo de ser en el mundo de la psicosis [...]. Con la neurosis, la materia sintomática continúa sumergida en el ambiente de significaciones dominantes, mientras que, en cambio, con la psicosis, el mundo del *Dasein* [del ser-ahí, de lo existencial] estandarizado pierde su consistencia» (Guattari, 1996, 81). Por esta razón, «el paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico acostado en el diván» (Deleuze y Guattari, 1985, 11). En otra parte, Guattari sostiene: «Las complejiones del real psicótico en su emergencia clínica constituyen una vía exploratoria privilegiada de los demás modos de producción ontológicos, por cuanto revelan sus facetas de exceso, de experiencias límite. Así, la psicosis puebla no solo la neurosis y la perversión, sino también todas las formas de normalidad» (Guattari, 1996, 99).

¹⁴⁰ «El psicoanálisis se fija en los representantes imaginarios y estructurales de reterritorialización, mientras que el esquizoanálisis sigue los índices maquínicos de desterritorialización» (Deleuze y Guattari, 1985, 327).

héroe revolucionario, sino más bien en un artista —o mejor, creador— capacitado para problematizar las estratificaciones de lo real de una manera radical.

El esquizoanálisis se opone al psicoanálisis; en concreto, a su concepción sobre la formación de la conciencia partiendo de flujos inconscientes, la cual reduce los hechos sociales a mecanismos psicológicos, individuales y privados (Guattari, 1996, 14). Esta concepción es reemplazada por un entendimiento de la conciencia en su dimensión material, de producción social: «el psiquismo de un individuo no se organiza en facultades interiorizadas, sino que empalma con una gama de registros expresivos y prácticas directamente conectados con la vida social y el mundo exterior» (Guattari, 1996, 122). Desde esta óptica, el esquizoanálisis se puede entender como una práctica de intervención en la realidad individual y colectiva centrada en la producción de subjetividad que, al tener la capacidad de discurrir ajena a los universos de valor del ser, del capital y del significante, tiene una cualidad micropolítica. Guattari diseña un esquema diagramático integrado por cuatro funtores, sobre el cual tiene lugar esta producción de inconsciente colectivo. Estos cuatro funtores o dominios corresponden a los «territorios existenciales», los «universos incorporeales», los «flujos materiales», energéticos y señaléticos, y los «filos» o evolución de las máquinas. Las transformaciones y mutaciones existenciales pueden ser mapeadas a través de estos cuatro dominios. Como método de producción de subjetividad que opera como un antídoto al familiarismo del psicoanálisis freudiano y lacaniano, el esquizoanálisis se erige sobre la asunción que el deseo no se basa en la carencia, sino que es creativo y creador.¹⁴¹ El análisis del deseo —la tarea del esquizoanalista— no irá tanto a discernir «qué significa», sino «cómo funciona». Se preguntará cómo se organiza el deseo según un polo neurótico y represivo, y un polo esquizoide y revolucionario.¹⁴²

En el paradigma psicoanalítico de Lacan, lo real queda confinado bajo la ley del significante. Sin embargo, como hemos anticipado, para Deleuze y Guattari los signos actúan directamente sobre los cuerpos, sobre los agenciamientos y sobre lo real, sin intermediaciones de los sistemas de representación: «la construcción de un rizoma esquizoanalítico no tendrá como objetivo la descripción de un estado de hecho, el retorno al equilibrio de las relaciones intersubjetivas o la exploración de los misterios de un inconsciente que acecha en los oscuros recovecos de la memoria. Por el contrario, estará completamente orientado hacia una experimentación en contacto con lo real» (Guattari, 2011, 171). Rechazar el principio de semiosis general tiene una multiplicidad de implicaciones políticas. Comporta el tránsito de un paradigma de la comunicación —que se da entre sujetos personológicos bien delimitados— a un paradigma de la enunciación, donde una multiplicidad de flujos de signos desterritorializan constantemente las subjetividades: «se pasa de una cosa a un signo sin “formar” nada “semióticamente”. Se deja atrás el imperialismo de la pareja

¹⁴¹ «El deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo» (Deleuze y Guattari, 1988, 159).

¹⁴² «El deseo es este conjunto de *síntesis pasivas* que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción. De ahí se desprende lo real, es el resultado de las síntesis pasivas del deseo como autoproducción del inconsciente. El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión» (Deleuze y Guattari, 1985, 33-34).

significante-significante». Desde esta perspectiva, se abandona la lógica binaria que revisten las relaciones en el marco de la comunicación y pasan a ser simultáneamente «libres, autónomas, de pura inmanencia, intensivas; correlacionadas de manera polivocal; e implicadas en un proceso infinito de producción y de desterritorialización histórica» (Guattari, 2006, 212). El esquizoanálisis proporciona las herramientas para mapear nuevas modelizaciones abiertas y no representativas de la subjetividad y parte de la ruptura creativa con las significaciones y representaciones dominantes como garantía de libertad creadora, y es desde este prisma que este mapeo es al mismo tiempo generativo y transformador.¹⁴³

Los mapeos de entidades psíquicas y sociales eran denominados por Guattari «cartografías esquizoanalíticas», concepto que desarrollará en *El inconsciente maquínico*, en *Caosmosis* y, sobre todo, en *Cartografías esquizoanalíticas*. En estos trabajos, Guattari diseñó esquemas para analizar, generar y transformar la subjetividad de una manera mucho más compleja que el reduccionismo de los modelos topográficos lacanianos. A pesar del «tecnicismo» con el que están resueltos los esquemas, nuestro autor insiste en que en ningún caso se refieren a fórmulas matemáticas o representacionales. La cartografía esquizoanalítica guattariana pertenece a su paradigma estético, procesual, relacional y productivo. El esquizoanálisis es la capacidad del mapa para crear su propio territorio existencial más allá de la representación; en otras palabras, se involucra en una creación que, para ser considerada como tal, conlleva una ruptura con las significaciones dominantes: «la cartografía de los maquinismos abstractos hace historia al dismantelar las realidades y significados dominantes» (Guattari, 2011, 174). La cartografía es el quinto principio del rizoma, el cual se opone al calco y a la lógica reproductiva y arborescente: «principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Contrariamente a la reproducción de lo semejante, el mapa «está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye» (Deleuze y Guattari, 1988, 17-18). Y el esquizoanálisis, en tanto que metodología para el mapeo generativo y transformador, constituye una herramienta de metamodelización.¹⁴⁴

La micropolítica de la existencia que ofrece el esquizoanálisis puede ser considerada como una herramienta para anticipar una revolución molecular, concepto desarrollado por Guattari a finales de la década de los años sesenta que se refiere a una transformación de los sistemas sociales como el resultado de mutaciones inadvertidas de las singularidades. Su análisis de las moléculas revolucionarias tiene mucho que ver con el análisis de las relaciones microfísicas de poder y de fuerza de Foucault; sin embargo, Guattari enfatiza el papel que desempeña el deseo en la promoción de vectores de subjetividad disidentes que tienen la capacidad de dismantelar los

¹⁴³ «Cuando un agenciamiento esquizoanalítico tome como objeto un ensamblaje preexistente o se proponga crear otros nuevos, podremos vincular su funcionalidad a la pragmática generativa o la pragmática transformacional» (Guattari, 2011, 185).

¹⁴⁴ En palabras de Guattari, «[...] se trata de construir redes y rizomas para salirse de los sistemas de modelización en los cuales estamos atados y que están en camino de contaminarnos completamente la cabeza y el corazón. Las viejas referencias psicoanalíticas (mecanicistas y/o estructuralistas), las referencias sistémicas que se desarrollan como una epidemia, los residuos del marxismo dogmático, continúan obstruyendo nuestra capacidad de inventar nuevas cartografías analíticas militantes» (Guattari, 2015, 169).

equipamientos colectivos, los partidos políticos, las estructuras familiares y nacionales, y los sistemas de valor convencionales. En otras palabras, Guattari afirma que la política de las «subversiones suaves»,¹⁴⁵ entendidas como cambios de ruta, de comportamiento, de nuestra manera de relacionarnos, que introducimos en nuestra vida cotidiana, se convierte en el nuevo frente de lucha: «no creo en la transformación revolucionaria, cualquiera que sea el régimen, si no hay también una revolución cultural, una especie de mutación entre las personas, sin la cual caeremos en la reproducción de una sociedad anterior». Y en la medida en que otra realidad puede ser deseada, otra realidad puede ser producida. «Es todo el abanico de posibilidades de prácticas específicas de cambio en la forma de vida, con su potencial creativo, lo que constituye lo que yo llamo revolución molecular, que es una condición para cualquier transformación social».¹⁴⁶ Una revolución molecular es como un movimiento social descentrado, desorganizado y minoritario, orientado a procesos de singularización existencial que a medida que traspasan umbrales subjetivos, engendran otras realidades y crean nuevas modalidades de conectividad rizomática subversiva. Como tal, esta perspectiva no tiene nada de ideológico, de utópico o de idealista, en la medida que no responde a ninguna agenda en concreto.¹⁴⁷

En el monográfico *El inconsciente maquínico*, publicado originalmente en lengua francesa un año antes que *Mil mesetas*, en 1979, Guattari reconsidera el psicoanálisis lacaniano y freudiano, tomando como punto de partida los conocidos *dictums* de Lacan que preconizan que «el inconsciente está estructurado como un lenguaje» y que «el significante representa a un sujeto por otro significante». Frente a esta noción estática, representacional y lingüística que no va más allá del binomio conciencia-inconsciencia, Guattari elabora una concepción del *inconsciente* como una máquina, esto es, involucrado en todo tipo de operaciones y funciones que engendran coordenadas existenciales que pueden ser habitables. El inconsciente incluye una variedad de componentes no discursivo, y no está fijado en ninguna estructura, sino que es generativo, induce transformaciones en la subjetividad y está formado por un conjunto heterogéneo de capas de subjetivación de consistencias variables que generan un flujo energético: «el inconsciente trabaja dentro de los individuos en su forma de percibir el mundo y vivir su cuerpo, el territorio y el sexo, la pareja, la familia, la escuela, la vida vecinal, las fábricas, los estadios, las universidades». Sin embargo, el inconsciente no solo está poblado por imágenes y palabras, «sino por todos aquellos maquinismos que conducen a producir y a reproducir estas imágenes y palabras», es decir, maquinismos que en cualquier momento pueden desencadenar transformaciones en cuerpos y agenciamientos atravesando diferentes estratos por medio de procesos de producción material. Guattari postula la noción de *inconsciente maquínico* para subrayar su cualidad productiva, creativa y enunciativa en relación con el *socius*, con la historia y con el cosmos, «un inconsciente orientado hacia el futuro,

¹⁴⁵ La *subversión suave* es un término sinónimo al de *revolución molecular*. Integra, a su vez, el título del compendio de textos y entrevistas publicado póstumamente *Soft subversions: Texts and interviews, 1977-85*, trad. de Chet Wiener y Emily Wittman, Los Angeles, Semiotext(e), 2009.

¹⁴⁶ Félix Guattari (2008), «Politics», en Félix Guattari y Suely Rolnik, *Molecular revolution in Brazil*, p. 261.

¹⁴⁷ «La diferencia entre este tipo de revoluciones moleculares y las formas de revolución anteriores es que antes todo se centraba en la ideología o el programa, mientras que hoy los modelos mutacionales, aún si implican cosas que parecen ser secundarias, como por ejemplo la moda, se transmutan de inmediato al planeta entero [...]. Una mutación como la introducida por los microprocesadores cambia el sustrato real de la existencia humana y, en realidad, abre fabulosas posibilidades de liberación» (Guattari, 2009b, 47-48).

cuya proyección no sería otra que lo posible mismo, lo posible como hipersensible al lenguaje, al tacto, hipersensible al *socius*, hipersensible al cosmos» (Guattari, 2011, 10).

La noción de *inconsciente maquínico* constituye una alternativa más compleja a la lingüística saussureana de Lacan; en particular, sirve como antídoto a los modelos reduccionistas de la psique y de las relaciones sociales que emergieron como resultado de sus aspiraciones científicas del psicoanálisis. Movidado por una voluntad de reformular los métodos y las referencias teóricas del psicoanálisis y con el objetivo de dar con un nuevo funcionamiento del mismo que debe de ser descubierto y promovido por un nuevo análisis,¹⁴⁸ Guattari otorga una cualidad generativa al inconsciente. El creacionismo que se le confiere al inconsciente no solo responde al intento de liberarlo de su confinamiento al orden simbólico, sino que al mismo tiempo pretende ubicarlo dentro de las coordenadas de una subjetividad prepersonal, preindividual y colectiva en perpetua emergencia que, por el hecho de que aún no sido capturada por el significante, se constituye como el nuevo punto de partida desde el cual se pueda emprender otra manera de ser, sentir, pensar y vivir: «si no partimos de la definición del sujeto como sujeto inconsciente, o más bien como agente colectivo de enunciación, se corre el riesgo de cosificar, bajo la forma de estructura, la institución, y por otra parte, la sociedad íntegra» (Guattari, 1976, 64). Al no resultar evidente la función de producción social del inconsciente, este acoplamiento se lleva a cabo mediante una asignación de valor generativo, político y creativo a la locura. Para Guattari, la esquizofrenia se convierte en el resorte de transformación del *socius* y se refleja en modos de subjetivación social. La esquizofrenia no solo se identifica como una patología del capitalismo, sino que para Guattari constituye un mecanismo necesario para conectar un análisis sociopolítico con el psicoanálisis.

Al decir de Guattari, los comportamientos individuales y colectivos regidos por motivaciones pasionales que comúnmente describimos como «inconscientes», no deben ser entendidos como cortocircuitos de la razón o del conocimiento objetivo, sino que poseen una lógica específica que debe ser analizada en cuanto tal. A estos comportamientos inconscientes, «se les tratará [...] como una suerte de materia prima, de mineral del que es posible extraer elementos esenciales para la vida de la humanidad, especialmente a su vida de deseo y a sus potencialidades creadoras». Según nuestro autor, en el ámbito del psicoanálisis freudiano y lacaniano, el análisis del inconsciente se ha convertido en una especialidad: «los psicoanalistas de profesión [se consideran] exploradores o guardianes de museo de un campo que consideran suyo, son celosos de sus prerrogativas».¹⁴⁹ Guattari considera esta «patente» del análisis de nuestros secretos más íntimos y de nuestros sentimientos y pensamientos confusos, en paralelo a las privatizaciones de recursos que antes eran de dominio público, un control por especialistas que constituye una de las características principales

¹⁴⁸ Para el esquizoanalista francés y en virtud del sometimiento a los sistemas de representación en el que ha derivado, la institución del psicoanálisis —las sociedades, las escuelas e incluso la profesión del psicoanalista— se verá abocada a su desaparición. Guattari sostiene que la única manera en la que puede sobrevivir el análisis del inconsciente es como práctica y según nuevas modalidades.

¹⁴⁹ «Siguiéndolos [a los psicoanalistas de profesión], solo se podría acceder al mundo del inconsciente luego de una larga y costosa preparación [...] para ser exitoso [el psicoanálisis] exige mucho tiempo y requiere el emplazamiento de un dispositivo muy especial (relación de transferencia entre el analista y el analizado, conducción de la anamnesis y de la exploración de las identificaciones y de los fantasmas mediante el desbloqueo de las resistencias y la interpretación, etc.)» (Guattari, 2015, 145).

de nuestro mundo contemporáneo.¹⁵⁰ Frente a esta concepción privada, Guattari desarrolla una noción de *inconsciente* que no tiene nada que ver con especialistas, sino que cada uno puede tener acceso a él sin ninguna preparación previa. El nuevo concepto de *inconsciente* no está plegado a los modelos familiaristas o a los arquetipos trágicos de la Antigüedad clásica, sino que está abierto a todo tipo de interacciones sociales y económicas, en permanente contacto con la historicidad. Esta apertura creativa y transformadora del inconsciente es lo que le vale su calificación de «esquizoanalítico» y «maquínico»: «[el inconsciente] participa de los flujos de signos, de los flujos sociales y de los flujos materiales más diversos. Los antiguos territorios del yo, de la familia, de la profesión, de la religión, de la etnia, etc., se deshacen unos tras otros: se desterritorializan» (Guattari, 2015, 144-146).

La colonización de la subjetividad ejercida por los maquinismos de sujeción social y servidumbre maquínica del capitalismo es una muestra de que en la actualidad el inconsciente está siendo manipulado por los medios de comunicación, por las instituciones colectivas y por especialistas de todo tipo. Es por ello que el inconsciente debe dejar de ser considerado como una «entidad intrapsíquica», tal y como lo describen los tópicos de Freud; debe dejar incluso de limitarse al campo de la psicología y debe ser extendido al campo de lo social. Tal y como sostiene Guattari, las problemáticas en las que se encuentra involucrado «comprometen las “elecciones de sociedad” más fundamentales: el “cómo vivir” en el seno de un mundo atravesado en todos los sentidos por sistemas maquínicos que tienden a expropiar toda singularidad, toda vida de deseo». La necesidad de desarrollar una noción distinta de *inconsciente* responde a la denuncia de que, con la imposición de representaciones bien definidas a sus pacientes, el psicoanálisis ha servido poco más que a la producción y al mantenimiento del *statu quo*, a los intereses del aparato del estado: «esta fórmula del inconsciente privado, personalológico, familiarista, edípico, ha tomado [...] una gran importancia en nuestras sociedades, puesto que es sobre él que descansa todo el sistema de culpabilización, de interiorización de las normas que les permiten funcionar». El inconsciente psicoanalítico está «programado como un destino», y no hay lugar para el proceso creador. En este marco, «todo está jugado de antemano, todos los recorridos están señalizados». El inconsciente maquínico, por el contrario, permanece «abierto sobre todos los posibles», lo que hace que proliferen «un conjunto de máquinas deseantes» (Guattari, 2015, 146-147).¹⁵¹

En el texto *El inconsciente maquínico y la revolución molecular* (1980), Guattari resume cuáles son las principales características del inconsciente maquínico.¹⁵² El primer lugar, no constituye una bóveda de imágenes o representaciones de cosas, de palabras y de significaciones, sino que más bien se

¹⁵⁰ «[El agua, el aire, la energía, el arte están en camino de volverse cotos privados! ¿Por qué no, entonces, los fantasmas y el deseo?» (Guattari, 2015, 145).

¹⁵¹ «[Con el inconsciente esquizoanalítico] Ya no se trata aquí de “objetos parciales” tipificados —el seno, las heces, el pene, etc.—, sino de una multitud de objetos singulares, heterogéneos entre sí y que se articulan en constelaciones funcionales jamás reducibles como complejos universales» (Guattari, 2015, 147).

¹⁵² Como recuerda Stéphane Nadaud, este texto fue elaborado por Guattari con motivo de una conferencia en Japón en la que participó en octubre de 1980. Combinando dos de sus conceptos singulares, protagonistas de *El inconsciente maquínico* (1979) y *La revolución molecular* (1977), en él se expone sintéticamente la fórmula del inconsciente que servirá como base para la producción de subjetividad en *Caosmosis* y *Cartografías esquizoanalíticas*, publicadas originalmente en lengua francesa en 1992 y 1989, respectivamente.

refiere al «lugar de interacción entre componentes semióticos y los sistemas de intensidad más diversos», lingüísticos, icónicos, etológicos, etc. En segundo lugar, estos componentes «no dependen de una sintaxis universal». La disposición y el coeficiente de intensidad tal y como se expresa en los sueños, en las pulsiones y en las contingencias de los modos de ser, «es singular y no se presta a procedimientos analíticos reductores, del tipo complejo de castración, complejo de Edipo». En tercer lugar, «las relaciones inconscientes que se instauran entre los individuos tampoco dependen de estructuras universales» a la manera de una teoría cerrada de juegos de intersubjetividad personalológica, sino que se abren a todo tipo de materias de expresión no humanas que tienen un impacto material sobre los modos de ser. La afirmación de la heterogeneidad inherente de la subjetividad cuestiona la hegemonía de la sujeción capitalista y postula «su infinita disponibilidad a los cambios de mundo». En cuarto lugar, el inconsciente no solo puede bifurcarse hacia el pasado y lo imaginario, sino que también se puede proyectar hacia el futuro, «puede también abrirse sobre el aquí y ahora, y tomar una opción sobre el porvenir». En quinto lugar, el inconsciente no tiene nada de universal en términos espaciales y temporales, sino que «no cesa de evolucionar en el curso de la historia». Por último, el análisis de la capacidad enunciativa del inconsciente no es un dominio exclusivo de una corporación de analistas, sino que «el análisis puede ser una empresa individual o colectiva» (Guattari, 2015, 147-149).

Desde el momento en que, tal y como descubrió Freud, el inconsciente no conoce la negación, las oposiciones entre el yo y el otro, el hombre y la mujer, el padre y el hijo, la naturaleza y la cultura, y la cultura y la tecnología, dejan de ser pertinentes. El esquizoanálisis permite que se pueda ser al mismo tiempo el *yo* y el *otro*: «Lo que cuenta aquí ya no son entidades polarizadas, reificadas, sino procesos maquínicos, que con Gilles Deleuze llamo devenires: devenires sexuales, devenires plantas, devenires animales, devenires invisibles, devenires abstractos». Mientras que el psicoanálisis concibe un mundo como un gran sistema de representación cuyas relaciones entre las diversas identidades ya están fijadas, el esquizoanálisis concibe un mundo en perpetuo proceso de devenir, brindando infinitos contagios productivos con nuestra exterioridad que dan como resultado múltiples transformaciones mutuas. La dualidad realidad-representación deja paso a la fórmula abierta pragmática/construcción-experimentación/mutación. La familia no tiene nada de unidad aislada en la que el niño crece y se desarrolla. En palabras de Guattari, «la familia es permeable a todas las fuerzas circundantes, a todas las influencias del campo social». Siguiendo este hilo, el sujeto no tiene nada de individual y siempre está abierto a injerencias de su alteridad. Evidencia de ello lo constituye el modo en que el semicapital coloniza los territorios más íntimos del psiquismo. El inconsciente no tiene nada de privado o de secreto individual, sino que «es un nudo de interacciones maquínicas a través del cual estamos articulados a todos los sistemas de potencia y a todas las formaciones de poder que nos rodean». El inconsciente no tiene ningún contenido específico que lo preceda, como tampoco tiene una gramática preestablecida, sino que tiene una oralidad o enunciación que es singular a cada agenciamiento. Los agenciamientos colectivos de enunciación no coinciden con las individualidades biológicas, sino que constituyen compuestos heterogéneos multiestratificados: «la enunciación maquínica circunscribe conjuntos-sujetos que

atravesan órdenes muy diferentes entre sí (los signos, la “materia”, el espíritu, la energía, la mecanosfera, etc.)» (Guattari, 2015, 149-151).

En suma, el esquizoanálisis se presenta como una herramienta para localizar el deseo reprimido por la estructura del familiarismo, la cual lo interpreta en tanto que carencia, para infundirle capacidad de autoorganización para producir en lo real. Ya desde *El anti-Edipo*, Deleuze y Guattari se proponen rescatar y liberar el deseo de la triangulación edípica —mamá, papá, yo— donde ha quedado confinado por el psicoanálisis. Se trata de entender que la producción deseante ha estado sometida a las coordenadas de la representación. Sumido en este confinamiento, el inconsciente ha dejado de ser productivo, es decir, su potencial creador se ha paralizado, para actuar en un teatro familiarista. En estos parámetros, la castración y la edipización se emplean para hablar de carencia y deseo, los cuales hacen emerger un marco identificado con las nociones de *origen, desarrollo y fin*. Deleuze y Guattari se preguntan si las máquinas deseantes son compatibles con la estructura edípica o si, en cambio, la historia del psicoanálisis estaría distinguida por una interminable represión. Si el psicoanálisis encapsula el deseo en el familiarismo, para posteriormente dar con lo social, Deleuze y Guattari proponen que la familia no es determinante, sino más bien determinada por la sociedad. La conclusión a la que llegan es que es el psicoanálisis quien divorcia el deseo de lo social y de lo colectivo, este es, el campo cargado de la libido. El delirio es planteado como una categoría histórico-social para designar el movimiento de flujos de deseo, el cual se desplaza hacia su homogenización —cuando estaríamos hablando de un proceso molar— y otro movimiento que trata de huir de la homogenización deseante y se deja llevar por líneas de fuga —proceso molecular—. Ambos se refieren a dos modalidades de deseo que se manifiestan en el campo social.

La apertura de la triangulación implica obrar mediante procesos de producción deseante y asumir que «todo es producción: *producciones de producciones*, de acciones y de pasiones; *producciones de registros*, de distribuciones y de anotaciones; *producciones de consumos*, de voluptuosidades, de angustias y de dolores. De tal modo todo es producción que los registros son inmediatamente consumidos, consumados, y los consumos directamente reproducidos. Este es el primer sentido del proceso: llevar el registro y el consumo a la producción misma, convertirlos en las producciones de un mismo proceso» (Deleuze y Guattari, 1985, 13). Si no existe ni hombre ni naturaleza, es porque ambos polos se identifican con el proceso de producción. Sin embargo, el hombre no es percibido como el maestro creador, sino como aquel «que no cesa de empalmar» (Deleuze y Guattari, 1985, 14). No existe una noción de *creación*, sino máquinas de deseo. El *cuerpo sin órganos*, noción que toman prestada de Antonin Artaud, es conceptualizada como el funcionamiento de la antirrepresentación, en el sentido que su objetivo es escapar a toda triangulación edípica.¹⁵³ Es un cuerpo esquizo, resiste cualquier codificación. Desde Platón, quien distingue entre producción y adquisición, el deseo es ubicado al lado de la adquisición y definido en tanto que carencia, carencia de objeto real. Este movimiento produce un efecto fantasmal. En cambio, si se entiende que el deseo no carece de nada, entonces el deseo produce lo real y es descrito como el principio

¹⁵³ Deleuze desarrolla extensamente la figuración del cuerpo sin órganos en la decimotercera serie «del esquizofrénico y de la niña», en la *Lógica del sentido* (2005).

inmanente. Desde este punto de vista, la producción social es producción libidinal. El concepto de *producción deseante* que ponen en marcha Deleuze y Guattari les sirve para conectar el deseo con lo social.

Deleuze y Guattari proponen ver cómo en la historia se han desarrollado la máquina primitiva y la máquina despótica, las cuales han instaurado una sobrecodificación que cubre la totalidad del campo social. En cambio, con el capitalismo se da una situación nueva: la alternancia de descodificaciones y desterritorializaciones de flujos; por ejemplo, de producción (en el caso del capital monetario) y de trabajo (en el caso del trabajador autónomo o *freelance*). Cuando hablamos de desterritorializaciones de flujos del capitalismo como *modus operandi*, nos referimos a que nunca se llega a codificar el conjunto del campo social. La idea del código es substituida por una axiomática de las cantidades abstractas, que siempre busca desbordar los límites, llegar siempre más lejos, siempre ir más allá que el movimiento de desterritorialización del *socius*. La idea del límite es propiamente esquizofrénica, por eso Deleuze y Guattari proponen enmarcar la idea de la esquizofrenia en el contexto de un proceso de producción: «el capitalismo no cesa de contrariar, de inhibir su tendencia, al mismo tiempo que se precipita en ella; no cesa de rechazar su límite al mismo tiempo que tiende a él» (Deleuze y Guattari, 1985, 40). De ahí que propongan el esquizoanálisis para «desedipizar» el deseo y el inconsciente, es decir, atender su verdadero objeto. De la misma forma que el esquizo ha abandonado la clausura de la individuación subjetiva, el nuevo análisis del inconsciente se centrará en la activación de procesos de subjetivación más que humanos y nos ubicará en un punto desde donde todo puede ser nuevamente creado. Este análisis no se limita al tratamiento de enfermos psicóticos, sino que, por el contrario, puede ser aplicado en el campo de la pedagogía, de la práctica disciplinaria, de la ecología, del arte, de la vida vecinal, y a una renovación y un enriquecimiento de las prácticas sociales que se podrán involucrar en una revolución molecular (Guattari, 1996, 90-91).

1.3.2. Metamodelización esquizogenerativa: flujos, *filum*, territorios y universos

Con Guattari entendemos que el psicoanálisis, así como los sistemas religiosos, metafísicos, científicos, neuróticos, etc., ha tenido y sigue teniendo una función de modelización de la subjetividad. Sin embargo, en lugar de atender la especificidad de cada singularidad, el psicoanálisis limita las posibles conformaciones de enunciación a la triangulación edípica y a la ley del significante, y por ello reprime la función autoexistencial. El esquizoanálisis, por el contrario, deja estas conformaciones abiertas al caos de lo infinitamente posible, al campo gravitatorio desde el cual se constituyen cristalizaciones complejas. En el esquizoanálisis, una direccionalidad de ida y vuelta entre el caos y la complejidad reemplaza la hipótesis dualista entre Eros y Tánatos, entre la pulsión de vida y muerte, presente en el psicoanálisis. Con esta direccionalidad, el esquizoanálisis restituye la inmanencia a los cuerpos, a los agenciamientos colectivos, a los flujos materiales energético-semióticos, y a los territorios existenciales. La pregunta fundamental que se plantea Guattari no es qué lengua o sintaxis de modelización de la subjetividad posee la autoridad

epistemológica para explicar los fenómenos, sino en qué condiciones pueden nacer los acontecimientos incorpóreos que reinstaurarán una complejidad procesual (Guattari, 1996, 108). Y el concepto operador de la *caosmosis*, el cual registra la trayectoria que va de lo indeterminado, lo virtual y lo intensivo, a lo determinado, lo actual y lo extensivo, se convierte en la condición operativa de cualquier acto de creación subjetiva.¹⁵⁴ Se refiere a aquel proceso caótico que se mueve entre el caos y el territorio existencial para abrirse a los posibles virtualmente infinitos, para imbuirse de una creación genuina entendida como un desprendimiento de contenido, una dislocación respecto de las significaciones dominantes que se encuentran en la práctica artística — en la pintura, la literatura y la música— pero que es necesario que se trasladen al ámbito del análisis y la producción del inconsciente, como al campo de la pedagogía, al de la psiquiatría y al social en general (Guattari, 1996, 28).

Para Guattari, el dispositivo analítico freudiano supuso, en unas coordenadas históricas concretas, un enriquecimiento efectivo de la producción de subjetividad, en la medida en que promovió una apertura de los universos de referencia. Sin embargo, en la actualidad permanece enquistado en sus esquemas universalistas, privando a la subjetividad individual y colectiva de la opción de la singularización existencial o automodelización (Guattari, 1996, 75). El análisis del inconsciente, especialmente su versión estructuralista lacaniana, en lugar de multiplicar y diferenciar los componentes expresivos que pone en juego, los ha venido sometiendo y reduciendo a las codificaciones del significante lingüístico. Este reduccionismo que progresivamente vacía las transferencias y preformatea los intercambios obedece, al decir de Guattari, a un problema más general: el de la lógica de las «equivalencias significacionales» de los universos de valor capitalistas.¹⁵⁵ Esta crítica es promovida mediante un desplazamiento de la atención acerca de la mecánica estructural y las articulaciones sintagmáticas que supuestamente ampliaban el «paisaje fenoménico», a la función existencial que cumplen los «ritornelos de afirmación ontológica» que pluralizan la economía significante. Si el psicoanálisis reduce las modelizaciones —lo que equivale a simplificar la subjetividad—, la tarea del esquizoanálisis será tornarla más compleja, más abierta, trabajando para vislumbrar sus potenciales líneas de fuga, de bifurcación y diferenciación; es decir, se ocupará de redescubrir su heterogeneidad ontológica radical, que desmantela la unicidad del yo y produce nuevos agenciamientos colectivos (Guattari, 1996, 77-78). En el análisis del inconsciente, como en el análisis del arte o de la producción subjetiva, nada está dado, escrito o fechado, y su puesta en práctica puede conducir a sujetarse a universos unidimensionales como a «abrir nuevos

¹⁵⁴ Partiendo de la conceptualización nietzscheana y basándose en la teoría del caos y la complejidad de Prigogine y Stengers, Deleuze y Guattari definen el caos no como un espacio vacío indeterminado, sino como un juego de fuerzas. El caos no equivale a una ausencia de determinación, sino a una ausencia de conexiones entre determinaciones que solo es aparente, pues en realidad, más que no tener presencia, las conexiones entre las determinaciones tienen una velocidad infinita: «El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita a la que se esfuma cualquier forma que se esboce en su interior. Es un vacío que no es una nada, sino un virtual, que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto, sin consistencia ni referencia, sin consecuencia» (Deleuze y Guattari, 1993, 117).

¹⁵⁵ «Un mundo en el que todo equivale, en el que todas las singularidades existenciales son metódicamente devaluadas, en el que, sobre todo, los afectos de contingencia, relativos a la vejez, la enfermedad, la locura, la muerte, son vaciados de sus estigmas existenciales para remitir solamente a parámetros abstractos, gestionados por una red de equipamientos de asistencia y cuidados —y todo esto bañándose en una inefable pero omnipresente atmósfera de angustia y de culpabilidad inconsciente» (Guattari, 2000, 243).

campos de posible» (Guattari, 2000, 242). Estos posibles son los que se ocupa de activar el esquizoanálisis.¹⁵⁶

Si el inconsciente psicoanalítico paraliza la emergencia de la subjetividad por la imposición de la ley del significante, el esquizoanálisis se orientará a reactivar al inconsciente en tanto que máquina deseante de producción de realidad mediante rupturas asignificantes que volverán a poner la subjetividad en movimiento: «la fractura esquizo es la vía regia de acceso a la fractalidad emergente del inconsciente [...] va mucho más allá de todas las reducciones eidéticas de la fenomenología, porque conduce hasta el encuentro de los ritornelos asignificantes que vuelven a producir relato, que refundan en el artificio una narratividad y una alteridad existenciales, aunque sean delirantes» (Guattari, 1996, 82). Por ello, el esquizoanálisis se ocupará de dar con una subjetividad emergente, en estado naciente, y no escogerá una modelización por exclusión de otra, sino que, partiendo de la multiplicidad de cartografías en curso, se discernirán vectores autopoieticos virtuales a los cuales se dotará de transversalidad y actualidad, de persistencia y consistencia. Partiendo de las conformaciones subjetivas transversales que el psiquiatra Daniel Stern (1998) localiza en las relaciones interpersonales del lactante, Guattari conceptualiza el sujeto emergente como una conformación maquínica liberada de su cercamiento existencial, que no está delimitado en coordenadas extrínsecas fijas, sino que se automodela de forma perpetua e imprevisible, asociando territorios existenciales y universos incorporales sobre el plano de inmanencia radical. Al igual que la inflexión ecosófica, en este plano se desenvuelve según la lógica preindividual, donde se confunden las distinciones anteriores entre el sujeto y el objeto, el yo y el otro, el espacio y el tiempo, etc.

En efecto, Guattari sostiene que, en el modo de ser de la psicosis, al igual que en el modo de ser emergente de Stern o en las modalidades de creación estética, se instauran unas coordenadas preindividuales y prediscursivas en el seno de la subjetividad, que visibilizan y actualizan un real material, que, aunque siempre estuvo allí, emerge como producción de un acontecimiento. La «puesta en el ser» de la enunciación subjetiva psicótica infunde una estasis existencial de carácter caótico, y es este caos con el que se pretende dar, con el objetivo de empalmarlo con la complejidad y construir un viaducto donde se forman los agregados maquínicos de la subjetividad. Es en este sentido que Guattari sostiene que «la psicosis podría ser definida como una hipnosis de lo real» (Guattari, 1996, 99). Oscilando entre la captación caótica y las complejidades de la vida cotidiana —entro lo que Guattari denomina *sumersión caótica* y *complejidad diferenciada*—, se activan los procesos de espacialización y temporalización, desde donde se encarna una posicionalidad subjetiva (Guattari, 1996, 101). En el modo de ser de la psicosis encontramos una homogeneización reductora, identificada, por ejemplo, en la pérdida de los sabores o colores, o en las repeticiones, pero también encontramos un componente activo, de «alterificación emergente desembarazada de las barreras miméticas del yo» (Guattari, 1996, 104). En la medida en que el modo de ser de la

¹⁵⁶ Su tarea radicarán en «detectar las singularidades enquistadas —lo que da vueltas, lo que insiste en el vacío, lo que se resiste obstinadamente a las evidencias dominantes, lo que va en el sentido contrario de los intereses manifiestos— y explorar sus virtualidades pragmáticas» (Guattari, 2000, 243).

psicosis va más allá de la identidad personalógica, la apuesta por la esquizofrenia resulta decisiva para restituir una heterogénesis a la subjetividad. Y es precisamente este componente creacionista el que puede inspirar la catálisis existencial que preconiza la ecosofía para transformar el orden establecido.

La caosmosis es el proceso de caotización de las formaciones de sentido y los estados de las cosas, desde el cual se accede a un mundo autoconsciente por medio de una experimentación asignificante que está en condiciones de engendrar mutaciones ontoestéticas. La caosmosis esquizo no pertenece al campo de la psique individuada, no es una deformación, una alteración de una subjetividad normativa, sino que más bien se trata de modalidades simultáneamente plurales y singulares de una autorrealidad formada en perpetua conectividad con la alteridad.¹⁵⁷ La multiplicidad de vectores enunciativos no se sintetiza en un yo trascendente, sino que su singularidad es preservada para hacer un mundo más que humano. En este contexto, el esquizoanálisis consistirá en sortear los constreñimientos que impiden el acceso a una subjetivación asignificante, lo cual Guattari considera que es la única forma de poner en movimiento los sistemas de automodelado (Guattari, 1996, 86). La esquizofrenia no designa tanto una patología individual dada, sino que indica la reacción a un estado de deseo y a la naturaleza social que se le ha conferido por el tipo de cuidado impuesto al esquizofrénico: «mientras que el psicoanálisis conceptualiza la psicosis a través de su visión de la neurosis, el esquizoanálisis aborda todas las modalidades de subjetivación iluminado por el modo de ser en el mundo de la psicosis». Porque, mientras que la neurosis nunca abandona el mundo de las significaciones dominantes, con la psicosis pierde consistencia.¹⁵⁸ Desde este punto de vista, el esquizofrénico no lo es por naturaleza, sino que viene a ser una persona «con pocas habilidades sociales»; es decir, lo es por una influencia social que hipercodifica y produce la esquizofrenia como otredad: «lo que [...] se ve fragilizado, hendido, esquizado en el delirio y la alucinación, antes que el estatuto del mundo objetivo, es el punto de vista del otro en mí, el cuerpo reconocido en articulación con el cuerpo vivido y el cuerpo sentido». Según Guattari, «solo las coordenadas de alteridad normalizadas dan su fundamento a la evidencia sensible» (Guattari, 1996, 81). De ahí que la tarea sea, pues, entender la esquizofrenia como un proceso libidinal que aspira a recobrar la singularidad existencial.

Si bien se podría afirmar que fueron Deleuze y Guattari los que inventaron el esquizoanálisis como una crítica afirmativa del psicoanálisis, fue el propio Guattari quien en sus últimos libros transformó el esquizoanálisis en metamodelización. El principal objetivo de la pragmática de la metamodelización es la producción de subjetividad, la cual se aplica a las conformaciones individuales y colectivas, y no se limita a la cura psicoanalítica, sino que se extiende a todos los ámbitos. Consiste en activar un proceso de análisis de aquellos modelos psíquicos, sociales y

¹⁵⁷ «yo es otro, una multiplicidad de otros encarnada en el cruzamiento de componentes de enunciaciones parciales que desbordan por todos lados la identidad individuada y el cuerpo organizado» (Guattari, 1996, 104).

¹⁵⁸ De ahí que un esquizofrénico tiene una aprehensión pática y caósica del mundo: «Aquí, un sentido de ser en sí se impone previamente a cualquier esquema discursivo, únicamente posicionado a través de un continuo intensivo cuyos rasgos de distintividad no son aprehensibles por un aparato de representación, sino por una absorción pática existencial, una aglomeración preyoica, preidentificatoria» (Guattari, 1996, 99).

científicos actualmente en uso, para recombinarlos o reemplazarlos con algo que pueda funcionar mejor. Esta «modelización de modelizaciones» en ningún caso reivindica ninguna ontología ni ninguna modelización en particular, sino que sitúa en primer plano la cuestión del estado del ser «aquí y ahora», en un contexto social de revoluciones tecnocientíficas que desestabilizan nuestros esquemas y coordenadas mentales. Es en este contexto de múltiples desterritorializaciones en curso que desestabilizan la noción de *sujeto unitario*, que el esquizoanálisis constituye una herramienta pragmática de recomposición de modos de ser heterogéneos y singulares: «En el fondo, el esquizoanálisis solo se plantea una pregunta: “¿cómo te modelizas?”. Eres psicótico y te construyes referencias idiosincráticas; estas atado como por grilletes a un territorio familiar-edípico; te pegas a un equipamiento colectivo —por ejemplo, la educación pública— como si se tratara de tu etnia... Cada vez la escena cambia, y también los protagonistas y los mitos de referencia. Un día, en lugar de ir a la oficina, te quedas en la cama y te transformas en coleóptero [...] ¡Todo es posible! Nada es mecánico, estructural..., pero nada está garantizado, ninguna interpretación, ninguna cualificación analítica» (Guattari, 2015, 170).¹⁵⁹

En el marco de la evolución científico-técnica, el estatus mismo de la ontología queda cuestionado, y también su capacidad para otorgar consistencia de universalidad y de eternidad al ser: «hoy la cuestión se plantea con agudeza renovada, puesto que el ser de las cosas es cada vez menos un ser-ahí ya ahí», y cada vez más «un ser en un proceso evolutivo, tomado dentro de una aceleración maquínica e histórica» (Guattari, 2015, 69). La aproximación metamodelizante es el resultado del cuestionamiento radical de la ontología que llevan a cabo Deleuze y Guattari en *El anti-Edipo* y en *Mil mesetas*. Este cuestionamiento comporta no solo la afirmación de un *pluralismo semiótico*, sino junto a él, un *pluralismo ontológico* del cual participan los agenciamientos colectivos de enunciación. Esta producción de coordenadas existenciales es engendrada por prácticas sociales, estéticas, etc., y la función metamodelizante es la herramienta teórico-práctica para engendrar coordenadas ontológicas, para pensar «una categoría de entidad que habita simultáneamente el caos y la complejidad» (Guattari, 2015, 68). No existe, por tanto, una ontología, sino múltiples ontologías que son aprehendidas por el aparato teórico-pragmático de la metamodelización. Tal y como ha sostenido la teórica literaria Janell Watson, Guattari entiende la noción de *modelización* o *modelo* desde dos perspectivas: una negativa y la otra afirmativa. En primer lugar, la entiende como un patrón de la subjetividad heredado de la familia, de los equipamientos colectivos, de los medios de comunicación, etc., cuya función consiste en imponer representaciones personológicas en la sociedad con el claro objetivo de servir a un orden dominante. En segundo lugar, y derivado de las ciencias sociales, la modelización se refiere a un ejercicio analítico que mapea formaciones, configuraciones y procesos de la psique (Watson, 2009, 8).

El concepto de *metamodelización* está estrechamente relacionado con el de *mapeo* o *cartografía*. Tanto el esquizoanálisis como la metamodelización constituyen «mapeos del inconsciente». Mapear no

¹⁵⁹ Guattari prosigue, «El esquizoanálisis [...] no es una modelización alternativa. Es una búsqueda de metamodelización. Se esfuerza por comprender cómo has llegado hasta aquí: “cómo es tu propio modelo?”, “¿no funciona?”. Entonces [...] vamos a intentar trabajar juntos. Vamos a ver si puedes hacer un injerto de otros modelos» (Guattari, 2015, 170).

equivale a calcar; no se rige por la mimesis, sino que más bien equivale a crear, a engendrar coordenadas existenciales y universos de valor. La recurrencia del término *cartografía* en la obra de Deleuze y Guattari responde a la necesidad de dar con un concepto operador que desmantele los presupuestos del pensamiento representacional. El rechazo a la representación es fundamental para entender el pensamiento diagramático y cartográfico de Guattari. La metamodelización puede ser descrita como un mapeo que no ilustra o documenta ninguna realidad psíquica, sino que crea y produce territorios existenciales: «el mapa analítico ya no puede ser distinguido entonces del territorio existencial que engendra. El objeto del saber y el sujeto de la enunciación coinciden en este tipo de agenciamiento» (Guattari, 2015, 171). Por otro lado, la metamodelización no sobre-codifica modelizaciones actualizadas como si de una alternativa absoluta se tratara, sino que se refiere a un procedimiento que «se apropia de todo o de parte de los modelos existentes, para construir sus propias cartografías, sus propias marcaciones y, por tanto, su propio abordaje analítico, su propia metodología analítica (Guattari, 2015, 155). Cada subjetividad se construye como puede su mapeo existencial a partir de la infinitud de materias expresivas disponibles, sean discursivas o no discursivas, humanas o no humanas. Su expresión ocurre tras un desprendimiento de un motivo de cada multiplicidad de la que formamos parte, que empieza a trabajar por su cuenta. No existe ningún mapa preestablecido, estructurado, cristalizado o codificado previamente, sino que cada cartografía debe ser construida, y todo mapeo es sujeto y objeto de transformaciones procesuales.¹⁶⁰ De la misma manera que el mapa crea territorios existenciales, puede anticipar nuevas prácticas sociales. Pero como Guattari advierte una y otra vez, nada está dado de antemano, y dependiendo de la deriva de cada agenciamiento, cada producción de subjetividad puede acabar siendo objeto de la represión, como puede devenir un vector de una revolución molecular.¹⁶¹

Las nociones de *metamodelización* y de *cartografía* son prácticamente intercambiables en el pensamiento esquizoanalítico y ecosófico, y ambas guardan una íntima relación con el concepto de *diagrama*, un elemento decisivo para comprender la producción de subjetividad en una era mediatizada por las evoluciones tecnocientíficas. El diagrama es una noción que Guattari toma prestada del filósofo, matemático y teórico de la semiótica Charles Sanders Peirce, quien lo considera uno de los tres iconos, junto a la imagen y la metáfora. Para Peirce, el icono guarda una relación de representación con el signo y el referente. Para Guattari, sin embargo, el diagrama no es significante ni representacional, sino asignificante. Los sistemas algorítmicos de la lógica, de la topología y del álgebra, así como la notación musical, son ejemplos de diagramas; no constituyen lenguajes en sí mismos y no operan en el registro de la significación. A diferencia de las imágenes, los diagramas no están confinados a la lógica de la representación, sino que producen lo real, en otras palabras, constituyen fuerzas dinámicas que tienen la capacidad de intervenir en la producción

¹⁶⁰ De ahí que el esquizoanálisis no solo construye un mapa para cada situación específica, sino que el mapa en sí mismo es sujeto a una constante mutación; siempre será «desmontable, conectable, reversible y modificable» (Guattari, 2011, 19).

¹⁶¹ Tal y como sostiene Guattari, en sintonía con las enseñanzas de Michel Foucault, el poder, lejos de albergarse en una institución, es ubicuo, difuso y fluido: «las territorialidades macroscópicas o microscópicas, las desterritorializaciones masivas o las líneas de fuga minúsculas, las reterritorializaciones paranoicas locales o fascistas a gran escala, no cesan de penetrarse entre sí según un principio general de transversalidad» (Guattari, 2013, 147).

de subjetividad.¹⁶² Guattari sostiene que los diagramas no es que no sean significantes, sino que ni si quiera se pueden considerar elementos semióticos. Su «objetivo [no es el] de denotar o completar los morfemas de un referente totalmente constituido, sino producirlos a través de sus propios maquinismos» (Guattari, 2011, 216). Los diagramas son formados por *partículas-signos*, esto es, signos desterritorializados que operan sobre cuerpos asimismo desterritorializados, y no son semióticos desde el momento en que «surgen tanto de los rasgos de singularidad del referente y de las máquinas abstractas “separadas” del plano de consistencia, como de las máquinas de signos» (Guattari, 2011, 215-216). Dicho de otro modo, no representan el pensamiento, ni conceptos, sino que los producen.¹⁶³ Los diagramas abundan en la ciencia experimental, porque «es un dominio en el que los signos adquieren una eficacia directa sobre las cosas», y ponen en marcha «toda una tecnología material y un complejo tratamiento de las máquinas de signos» (Guattari, 2017, 212).¹⁶⁴

En *Cartografías esquizoanalíticas*, Guattari desarrolla decenas de esquemas que pueden ser considerados como diagramas, en la medida en que desencadenan y son tributarios de procesos de metamodelización, de cartografía esquizoanalítica y de diagramatismo asignificante, y así producen el pensamiento y engendran conceptos genuinos. Estos tres procesos, considerados bajo la égida del paradigma ético-estético, constituyen herramientas para analizar, producir y recomponer el inconsciente y la subjetividad individual y social, ambos considerados desde su naturaleza como agenciamientos colectivos de enunciación. En la medida en que son capaces de producir una subjetividad singularizada más allá de las significaciones dominantes, de los sistemas de representación y de los mecanismos de sujeción capitalistas, la metamodelización esquizoanalítica, tal y como ha señalado Janell Watson, puede ser considerada una «cartografía militante» (Watson, 2009, 97). Las nociones de *metamodelización*, de *cartografía* y de *diagrama* —asociadas en un primer momento al concepto de *inconsciente maquinico*— serán reelaboradas en la década de los ochenta según el paradigma estético, el cual estará centrado en la subjetivación transversal a las tres ecologías. En efecto, la exclusiva orientación intelectual hacia la producción de subjetividad molecular, social y cósmica, preindividual, infrasocial, extendida a los animales no humanos y a las máquinas cibernéticas en la última obra de Guattari, obedece a una doble constatación. En primer lugar, al desahucio del sujeto en la práctica disciplinaria, tanto en el estructuralismo como en la deriva cientista en las ciencias humanas y sociales. En segundo lugar, a la progresiva constatación de que la subjetividad ocupa un lugar central en el mundo contemporáneo, pues es compuesta y

¹⁶² «Los componentes asignificantes se desarrollan hasta cierto punto en el estiércol de los componentes significantes; proliferan como parásitos microscópicos en modos de subjetivación y concientización» (Guattari, 2011, 51).

¹⁶³ En un pasaje del capítulo «El objeto ecosófico» de *Caosmosis*, Guattari destaca las cualidades autopoieticas de los conceptos aludiendo a los cuatro funtores que vienen a complejizar el cientifismo del psicoanálisis freudiano: «Hablar de máquina más que de pulsión, de flujo más que de libido, de territorio existencial más que de instancias del yo y de transferencia, de universos incorporales más que de complejos inconscientes y de sublimación, de entidades cósmicas más que de significantes; engastar circularmente dimensiones ontológicas antes que recortar el mundo en infraestructura y superestructura: ¡quizás esto no sea únicamente cuestión de vocabulario! Los instrumentos conceptuales abren y cierran campos de posibles, catalizan universos de virtualidad. Sus repercusiones pragmáticas suelen ser imprevisibles, lejanas, diferidas. ¡Quién puede saber qué tomarán de ello otros, para otros empleos, a qué bifurcaciones podrán contribuir!» (Guattari, 1996, 153-154).

¹⁶⁴ Guattari pone el ejemplo de las partículas subatómicas, las cuales son descubiertas a través de los diagramas matemáticos, más que a través de la experimentación. Su corta vida puede ser detectada a través de la observación, pero solo a partir de sus efectos fugaces. Desde este prisma, la máquina precede a la naturaleza; los diagramas producen una naturaleza que conforman y manipulan a través de signos diagramáticos que no son significacionales ni representativos.

descompuesta por todo tipo de operadores económicos, políticos, sociales, lingüísticos, asignificantes, que no se pueden considerar humanos.

Si a partir de los años setenta Guattari elabora esquemas triangulares para describir el reduccionismo del psicoanálisis estructuralista, los esquemas que desarrolla a partir de la década de los ochenta están formados por cuatro componentes que sirven como herramientas para mapear y producir la existencia desde la perspectiva de la singularidad, de la relacionalidad y de la heterogeneidad.¹⁶⁵ Estos esquemas están formados por cuatro functores —a menudo llamados funciones— que sirven como base para la práctica del esquizoanálisis, de la cartografía esquizoanalítica, de la metamodelización o de la estética ecosófica. La cartografía compleja y no estructuralista que ofrece la metamodelización está formada por cuatro dominios: la economía de «flujos» [F], los «*filum* maquínicos» [Φ], los «territorios existenciales» [T] y los «universos incorporales de referencia» [U]. El primero se refiere a la articulación heterogénea de flujos materiales y señaléticos que se manifiestan en todo ecosistema, que dependen de coordenadas energéticas, espaciales y temporales. El segundo define una entidad autopoietica, es decir, capaz de autoorganización o «autoafirmación ontológica», una máquina abstracta que concierne a la evolución, origen de los diagramas, mapas y cartografías. El tercero se refiere a la consistencia o aprehensión existencial, es decir, la propia subjetividad. El cuarto describe las perspectivas de valorización y de referencia que acarrea todo proceso de producción de subjetividad (Guattari, 2000, 42). De manera vertical, el cuadrante se desdobra en dos órdenes: en lo actual y cuantitativo —mitad izquierda— y en lo virtual y cualitativo —en la mitad derecha—. Si en *Cartografías esquizoanalíticas* este cuadrante es descrito desde el punto de vista de la metamodelización, en *Las tres ecologías* y *Caosmosis* los cuatro functores sirven como matriz referencial para la estética de la existencia —Guattari lo llamará el «objeto ecosófico» para enfatizar las agencias no humanas que participan en los procesos de autoproducción.

Guattari diseñó este esquema y decenas de variantes del mismo con el objetivo de ofrecer un análisis del inconsciente y de la sociedad mucho más complejo que los modelos reduccionistas del psicoanálisis freudiano y lacaniano. Como ha señalado Janell Watson, la noción de *metamodelización* no solo define la práctica analítica de Guattari, sino que al mismo tiempo describe su única forma de pensar y escribir (Watson, 2009).¹⁶⁶ Su tendencia a dibujar esquemas para explicar sus ideas se debe a las influencias que ejercieron sobre su pensamiento el psicoanálisis, la lingüística, la

¹⁶⁵ Las cuatro funciones remiten a cuatro dimensiones de cada metamodelización, la cual, a su vez, está concebida como una cartografía compleja y no estructuralista —por tanto, maquínica— de conformaciones subjetivas complejas o agenciamientos: «Señalemos que las categorías de metamodelización aquí propuestas, los flujos, los *filum* maquínicos, los territorios existenciales, los universos incorporales, tienen interés únicamente por ir de a cuatro y permitir desprenderse de las descripciones ternarias, que siempre acaban reduciéndose a un dualismo» (Guattari, 1996, 46).

¹⁶⁶ Watson sostiene que, aunque no se puedan diseccionar las aportaciones conceptuales de Deleuze y Guattari en las obras realizadas en colaboración, sí que se pueden distinguir dos estilos de pensamiento y de escritura. Partiendo de la observación de Deleuze «teníamos necesidad de trabajar juntos con los diagramas de Félix y mis conceptos articulados» (Deleuze, 2007, 217), Watson caracteriza el pensamiento de Guattari como diagramático y el de Gilles Deleuze como conceptual.

semiótica, las ciencias de la información, la teoría de sistemas y la teoría de la complejidad.¹⁶⁷ A pesar de que Guattari toma prestado el término *functor* de la matemática, el esquizoanalista francés insiste en que no debe ser concebido como un esquema matemático, científico o representacional, sino creativo y productivo, en el marco del paradigma estético.¹⁶⁸ La principal asunción del cuadrante esquizoanalítico u objeto ecosófico es que, por medio de una modulación de los cuatro dominios, la actividad cartográfica engendra los propios territorios que mapea. Es en este sentido que los cuatro functores mapean y engendran los territorios actualizados —las subjetividades ya cristalizadas— y los virtuales —los que podrían ser potencialmente creados y habitados—. Guattari redefine los cuatro functores como los cuatro dominios que dividen el plano de consistencia: «los *flujos* energético-señaléticos (F.), cuyas entidades están dispuestas en complejiones; los *filum* maquínicos abstractos (Φ), cuyas entidades están dispuestas en rizomas; los *territorios existenciales* (T.), cuyas entidades están dispuestas en recortes; los universos incorporales (U.), cuyas entidades están dispuestas en constelaciones» (Guattari, 2000, 76).¹⁶⁹ Las decenas de variaciones de los esquemas formados por los cuatro functores en *Cartografías esquizoanalíticas* sirven como base para la práctica analítica y militante que reivindica en *Las tres ecologías* y *Caosmosis*; estas tres obras deberían considerarse como formando un corpus indivisible.

En estas obras, los cuatro functores son citados con frecuencia por Guattari en los análisis de la psique, de la cultura o de agenciamientos sociopolíticos; sin embargo, uno podría afirmar que no son «aplicados» de una manera sistemática. Esto se debe a que el objetivo de la metamodelización esquizoanalítica es precisamente olvidar esquemas, mapas y modelos durante el análisis de entidades psíquicas, artísticas o sociales. En otras palabras, los diagramas son para Guattari puntos de partida, y no puntos de llegada, de producciones complejas, heterogéneas y relacionales.¹⁷⁰ Contrariamente a los sistemas totalizantes y cerrados del estructuralismo y de la teoría de sistemas, el mapeo y modelado de la subjetividad que permite el cuadrante siempre será provisional, habida cuenta de la singularidad, contingencia, procesualidad y transitoriedad de los agenciamientos psíquicos, sociales o medioambientales. Si el agenciamiento se puede describir como un sistema, este siempre es

¹⁶⁷ Del mismo modo que Lacan y Deleuze, Guattari toma prestados conceptos de la biología, de la etología y de la física para reelaborarlos desde las ciencias humanas y sociales. Deleuze propone una distinción entre los conceptos científicos que son indisociables del ámbito disciplinario y aquellos otros que, en cambio, pueden ser extrapolados de su ámbito: «Hay nociones exactas por naturaleza, cuantitativas, ecuacionales, que carecen de sentido fuera de su exactitud [...]. Pero hay también nociones fundamentalmente inexactas, que no obstante son perfectamente rigurosas, nociones de las que los científicos no pueden prescindir y que pertenecen al mismo tiempo a los científicos, a los filósofos y a los artistas» (Deleuze, 1995, 25-26).

¹⁶⁸ En matemáticas, un functor es una modalidad de topografía entre diferentes categorías.

¹⁶⁹ El traductor de *Cartografías esquizoanalíticas*, Dardo Escavino, traduce «señaléticas» por «signaléticas» para destacar la raíz de «signo». La traductora de *Caosmosis*, Irene Agoff, en cambio, se decanta por la opción «señaléticas». Hemos modificado la traducción para adecuarla a la segunda opción.

¹⁷⁰ De un modo más general, el trabajo de Guattari se erigirá sobre una aparente paradoja: si por un lado destacará por la precisión con la que construye un engranaje teórico para explicar fenómenos complejos, al analizar casos concretos abogará por un distanciamiento con el sistema teórico. Esta aparente ambivalencia obedece a su voluntad de generar análisis singulares, elaborados para mapear cada objeto o sistema. Esta voluntad se aleja de las teorías generales del psicoanálisis estructuralista. Tal y como sostiene el propio Guattari, «creo que las elaboraciones teóricas en el campo del psicoanálisis son formas de mapear las formaciones del inconsciente o las situaciones que las hacen presentes, de las cuales no se puede hacer un patrón esquemático o una teoría general. Siempre debemos estar listos para almacenar nuestras propias cartografías en un cajón e inventar nuevas cartografías en la situación en la que nos encontramos. Básicamente, ¿no es eso precisamente lo que hizo Freud durante el período creativo que dio lugar al psicoanálisis?» (Guattari, 2008b, 301).

abierto, heterogéneo y en transformación constante; es decir, el agenciamiento es de inmediato rizomático. Los cuadrantes marcan un punto de inflexión que señalará la transición del esquizoanálisis a la ecosofía en el pensamiento guattariano, cuyo ímpetu estará guiado por el deseo de extrapolar la terapia psicoterapéutica en contextos sociopolíticos más amplios. Esta transición es paralela al interés de su compañero esquizoanalista Mony Elkaïm sobre los sistemas abiertos en el contexto de la terapia familiar. Si la premisa básica de la terapia familiar es que el síntoma de un miembro sirve para mantener el equilibrio y la estabilidad del conjunto de miembros —lo que en termodinámica se denomina un *modelo homeostático*—, Elkaïm y Guattari redefinirán la familia como un sistema abierto, esto es, expuesto a perturbaciones constantes provenientes de otros sistemas, sean sociales, económicos, políticos, institucionales, etc.

A pesar de valorar el modo en que se distancia del paradigma cientista del psicoanálisis y se aproxima al paradigma ético-estético, Guattari criticará las limitaciones de la reformulación de la terapia familiar de Elkaïm, ceñida en la cura psicoanalítica y en la noción de *doble vínculo* o *doble coerción* —*double bind*, tal y como lo teorizó Gregory Bateson—, la cual, a los ojos del psicoterapeuta francés, en la medida en que se consideraba una técnica generalista, pecaba de reduccionista, pues impedía la proliferación creativa de cada colectividad entendida en su singularidad. El cuadrante guattariano no es simplemente un sistema *más complejo* que los modelos psicoanalíticos reduccionistas. No se trata de dar con modelos más complejos, sino en delinear o circunscribir el agenciamiento mapeado o modelado; es decir, se trata de dar con la singularidad de cada sistema teniendo en cuenta que, por otra parte, cada formación de la subjetividad en lo psíquico, en lo social o en lo medioambiental siempre es múltiple. Como hemos visto anteriormente, el inconsciente es maquínico porque mantiene múltiples interacciones con su exterioridad, sea humana o no humana, y permanece sujeto a las operaciones de las semióticas asignificantes que desterritorializan el sujeto personológico. Como ha observado Guattari, «La palabra *interacción* está en boca de todos en estos días. Pero ¿interacciones de qué y con qué? ¿Interacciones entre qué tipos de conjuntos? Por ejemplo, la existencia de interacciones individuales dentro de una familia parece ser evidente. Pero no nos preguntamos si realmente estamos tratando con individuos» (Guattari, en Elkaïm *et al.*, 1980, 3). Si el psicoanálisis, el estructuralismo y la teoría de sistemas se involucran en una delimitación de las trayectorias entre objetos bien definidos, eventualmente estableciendo modelos y leyes universales y homogéneas, la cartografía esquizoanalítica se ocupa de un estudio de las interacciones entre procesos moleculares, que engendra modelos particulares, específicos, heterogéneos y siempre abiertos a todo tipo de virtualidades.

Un sistema abierto es irreducible a cualquier ley general y nos traslada a lo específico y lo único, y lejos de lo universal y lo reproductivo. Este carácter de apertura sistémica define la termodinámica del no equilibrio.¹⁷¹ El modelado de la subjetividad es una empresa tanto estética como ética, en la

¹⁷¹ Tal y como han puntualizado Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, «En contraste con las situaciones cercanas al equilibrio, el comportamiento de un sistema alejado del equilibrio se vuelve altamente específico. Ya no existe ninguna ley universalmente válida a partir de la cual se pueda deducir el comportamiento general del sistema. Cada sistema es un caso separado; cada conjunto de reacciones químicas debe investigarse y puede producir un comportamiento cualitativamente diferente» (Prigogine y Stengers, 1984, 144-145).

medida en que constituye una creación singularizada más allá de todo cercado, e implica una serie de decisiones, posicionamientos y asunciones de riesgos.¹⁷² Las implicaciones ético-estéticas involucradas en cualquier acto de creación no se limitan a la producción de subjetividad, sino que se desprenden del desarrollo de cualquier teoría en la ciencia, en la psicoterapia, en la filosofía y en el arte. La metamodelización produce cartografías específicas y particulares y en todo momento se trata de una pragmática inestable, «una empresa fundamentalmente precaria, [de] creación continua [.] que no disfruta de ningún soporte teórico preestablecido» (Guattari, 1996, 90). Cada mapa surge de cada sistema analizado, está engendrado por él mismo, habida cuenta de su capacidad de autoorganización, de autoafirmación y de enunciación.¹⁷³ Cada modelo es descartable y solo se debe emplear una vez, ya que cualquier reutilización equivaldría a producir una teoría general. Cada encuentro —entre el analista y el inconsciente, entre el analista y una formación social, entre el analista y una obra de arte, etc.— debe engendrar su propia cartografía descriptiva y productiva. A pesar de que *Cartografías esquizoanalíticas*, *Las tres ecologías* y *Caosmosis* se tengan que entender como un todo, esto no equivale a decir que los diagramas desarrollados en unos substituyan a los otros, sino que responden a cartografías singulares de problemas particulares, con lo que se evita el encorsetamiento a un modelo general y universal. El rechazo de Guattari de los modelos generales no implica un rechazo del principio de organización. De hecho, tal y como hemos visto, tanto el inconsciente como el deseo, en tanto que entidades inestables, se organizan de acuerdo con su propia naturaleza interna y singular, sin obedecer a leyes externas. De una forma similar, cada proceso de producción de subjetividad mapeará, al mismo tiempo que engendrará, sus coordenadas subjetivas, y lejos de obedecer a reglas generales desde una perspectiva cientista, se regirá por el paradigma ético-estético. Este creacionismo autónomo propio de la subjetividad es análogo a la capacidad autogeneradora de la vida y del caos, y es este aspecto lo que la distancia del psicoanálisis estructuralista lacaniano, quien sacrifica la noción de la energética libidinal en beneficio de la estructura.¹⁷⁴

¹⁷² Al decir de Isabelle Stengers, «Cuando hacemos una teoría sobre la forma en que un sistema reaccionará a esta o aquella modificación, tomamos una decisión. De hecho, tomamos una decisión sobre la naturaleza sistémica del fragmento de realidad con el que estamos tratando. Al hacerlo, por supuesto, tomamos un riesgo: puede suceder que la definición que decidamos dar al sistema simplemente respalde una situación determinada por diversas presiones sociales, culturales y políticas y que, en lugar de comprenderlo, quedemos congelados ciegamente en un sistema coherente, algo que tenía otras virtualidades». La elección inherente al modelado «implica responsabilidades, terapéuticas o políticas. Tenemos que saber si estamos confirmando el problema tal como se presenta o si estamos tratando de abrirlo un poco más, para darle algunos coeficientes adicionales de libertad. Lo que a menudo se congela no es solo tal o cual situación, sino la definición del problema que se le presenta al terapeuta» (Stengers, en Elkaim *et al.*, 1980, 4-5).

¹⁷³ La elección de Guattari de un esquema formado por cuatro dominios obedece al hecho de que, a diferencia de las formaciones duales o triangulares, el cuadrante garantiza coeficientes de apertura: «Las axiomáticas de dos términos (del tipo: ser, nada) terminan necesariamente en una representación “impotenciada” y en un “grund” inaccesible, mientras que las dialécticas de tres términos conducen a determinismos piramidales, arborescentes... Es solo a partir de $3 + n$ entidades que pueden instaurarse: a) una generatividad, una proliferación transentitativa (material) sin prioridad de esencia de una entidad sobre la otra (por ejemplo, sin relación: infraestructura, superestructura); b) un principio de autoafirmación, de autorretroacción, un fundamento “autotranscendente” (Jean Pierre Dupuy) o autopoiético (Francisco Varela)» (Guattari, 2000, 89). Janell Watson, vía Heidegger, relaciona los cuatro funtores con las cuatro causas de Aristóteles: la *causa materialis* coincidiría con los flujos, la *causa formalis* con los *filum*, la *causa finalis* con los universos y la *causa efficiens* con los territorios (Watson, 2009, 129).

¹⁷⁴ Como ha sostenido Janell Watson, «A diferencia de Lacan, quien renunció a la biología y la energética en favor del significante, Guattari elige la vida. Lacan encuentra orden en el inconsciente eligiendo la estructura. Guattari elige la biología y la energética, convencido de que la vida misma es una cuestión de crear orden a partir del caos» (Watson, 2009, 118).

Si para Freud lo importante era rastrear vasos comunicantes entre la libido sexual —la energética— y los efectos de significado —la semiótica—, para Guattari la interacción de ambos flujos tiene un impacto en lo psíquico y en lo físico; constituyen entidades intensivas con coeficientes energéticos que circulan en los agenciamientos colectivos de enunciación, en la producción y en la recomposición de la existencia. La función de la semiotización en Guattari va mucho más allá que la que le asignan los lingüistas —quienes la reducen a las relaciones entre las figuras de expresión, entidades mentales y objetos, ejerciendo la función de representación y denotación— y pasa a tener una función existencializante, de permanente mutación y cristalización de la subjetividad. Los numerosos esquemas organizados en cuatro dominios, además de mapear y modelar la subjetividad, tienen el objetivo de describir las características del modelo del inconsciente esquizoanalítico de Guattari, el cual, más que oponer la lógica del proceso primario del contenido latente y de la represión como condición de acceso al inconsciente, está «abierto hacia el futuro y extendido a los componentes semióticos heterogéneos que pueden interferir en él» (Guattari, 2000, 216). El cuadrante aspira a «cartografiar las configuraciones de la subjetividad, deseo, energía pulsional, y las diversas modalidades de discurso y de conciencia que se relacionan con estas». Los cuatro dominios no tendrán ninguna identidad fija, sino que «sostendrán sus configuraciones propias a través de las relaciones que mantengan entre sí». Estas relaciones no estarán destinadas a someterse a un «tópico estructural [sino que] sus sistemas de transformación tendrán como tarea “gestionar” su modelización» (Guattari, 2000, 43). En lugar de un inconsciente centrado en las cantidades pulsionales y en las dinámicas de la representación, Guattari sostiene que los cuadrantes se involucran en una «modelización transformacional, de manera que, en ciertas condiciones, los territorios del yo, los universos de alteridad, las complejones de flujos materiales, las máquinas de deseo, los agenciamientos semióticos, icónicos, de intelección, etc., puedan engendrarse unos a otros» (Guattari, 2000, 71).

La variante del cuadrante titulada *La materia opcional libido-inconsciente* (Guattari, 2000, 48) muestra que en cada opción en la que nos involucremos, ya sea la opción de desterritorialización entre los *filum* maquínicos y los universos incorporales y viceversa, ya sea la opción de reterritorialización entre los flujos materiales y señaléticos y los territorios existenciales, siempre comporta una serie de implicaciones ético-políticas. Como hemos visto anteriormente, tanto el estructuralismo psicoanalítico como el capitalismo semiótico reterritorializan la subjetividad, en un proceso cuya trayectoria identificamos en la parte inferior del cuadrante. Frente a estos cercados subjetivos que nos acechan constantemente en nuestra vida cotidiana, a través de los medios de comunicación, la publicidad, la familia, etc., existe la posibilidad de producir una subjetividad autónoma, singular, diferenciada y alterificada. Esta es la principal ocupación de la metamodelización ecosófica: la modelización subjetiva estética y disidente; su trayectoria la ubicamos en la parte superior del cuadrante. Si superponemos este cuadrante con el *Cruce matricial de las cuatro categorías* (Guattari, 2000, 43), veremos que la trayectoria de las máquinas a los universos constituye una transición de lo posible actual a lo posible virtual, y la trayectoria de los flujos a los territorios indica una transición de lo real actual a lo real virtual. La libido se puede orientar tanto hacia los *filum* maquínicos —y en este caso sería productiva, tal y como defiende el esquizoanálisis— como hacia los flujos

estratificados de la significación y de la representación —en los cuales Freud confinará un deseo cuantificable formulado como una cantidad pulsional—. Segmentando el deseo de esta manera y, por tanto, volviéndolo estático, Freud configura el inconsciente como un «refugio de lo reprimido». La trayectoria de reterritorialización muestra que no es posible ninguna conexión transversal entre el deseo y el inconsciente desde el momento en que el yo se divide en virtud del constreñimiento de la subjetividad a la lógica de la representación. El esquizoanálisis, por el contrario, está siempre abierto a nuevas virtualidades, a nuevas posibilidades; la maquínica del deseo nos traslada a la termodinámica del no equilibrio como condición operativa para la transformación existencial.¹⁷⁵

Si los *filum* maquínicos y los flujos materialesñaléticos situados en la mitad izquierda del cuadrante se ocupan de lo discursivo y de lo cuantitativo —es decir, de lo «dado», experimentándose como efectos—, los universos incorporales y los territorios existenciales situados en la mitad derecha del cuadrante conciernen a lo cualitativo asignificante —a lo «dado no discursivo», y se experimentan como afectos—. Guattari afirma que la ciencia trabaja con hechos que da por dados, mientras que la filosofía y el arte se preocupan por entender cómo se constituyen los hechos dados, es decir, las condiciones de formación de lo que se da por dado y sentado.¹⁷⁶ La subjetividad tecnocrática solo consideran la existencia de la mitad izquierda del cuadrante. Por otra parte, la singularización existencial heterogénica solo es posible gracias a los desarrollos y combinaciones que ofrece la mitad derecha del cuadrante. La metamodelización procurará transversalizar y articular los diversos tipos de valor producido por la multitud de máquinas, sean de orden económico, capitalista, de intercambio, social, religioso, artístico, etc., sin imponer unos sobre otros. Las implicaciones éticas son inmediatas en la medida en que el cuadrante introduce la idea de que otros modelados de subjetividad lejos de la causalidad lineal son efectivamente posibles. Si los universos de valor se definen por la infinitud, por lo inagotable, los territorios existenciales se corresponden con la dimensión de la finitud: una vida, una existencia marca el inicio y el final de una articulación de un sistema de valor; en otras palabras, está sometida a procesos de historicidad. La dimensión de territorio existencial está siempre expuesta a una doble inflexión, ya sea de alienación o de enriquecimiento procesual, resultante de la trayectoria entre el caos y la complejidad. Al estar en relación con una «alteridad maquínica», los sistemas autopoieticos pueden articularse unos con otros y pueden engendrar un gran «filum evolutivo» (Guattari, 2015, 59-61).

Para Guattari, el problema de la singularidad constituye la principal preocupación del paradigma ético-estético y, al mismo tiempo, es el elemento que lo conecta con la creación artística. Hoy

¹⁷⁵ Además de la singularidad, los cuatro funtores mapean la complejidad de la existencia sin caer en reduccionismos porque los cuatro funtores son al mismo tiempo los dominios del plano de inmanencia o del plano de consistencia. En sus escritos en solitario, Guattari se referirá indistintamente al plano de inmanencia y al plano de consistencia. En *¿Qué es la filosofía?*, sin embargo, el plano de inmanencia corresponde a la ocupación de la filosofía, y el plano de composición, al arte. A estos dos, Deleuze y Guattari añadirán el plano de referencia, del cual se ocupará la ciencia. Según Janell Watson, el motivo por el cual Guattari sitúa en un mismo plano la filosofía, el arte y la ciencia es porque su ontología «depende de interacciones entre los aspectos actuales y discursivos de la ciencia, así como del carácter no discursivo y virtual del arte y la filosofía» (Watson, 2009, 123).

¹⁷⁶ «Parece evidente que existe lo *dado discursivo*. La filosofía se construyó en torno a las metamodelizaciones del dador no discursivo, mientras que, del lado de las ciencias, la cuestión de los grados de desterritorialización de lo dado sigue estando marcado por una falta de elucidación de los agenciamientos de enunciación del dador y de las lógicas de las intensidades no discursivas» (Guattari, 2000, 90).

resulta imprescindible aplicar la creatividad en los modos de ser en el mundo, ya sea en la vida social, en la política, en la ecología, en la ciencia, en las instituciones, etc. Su paradigma estético no implica reemplazar lo cuantitativo por lo cualitativo, o, como ha señalado Janell Watson, no equivale a «abandonar lo racional por la belleza», sino que «su paradigma estético obedece a una lógica, pero es una lógica de las composiciones creativas y de los procesos complejos» (Watson, 2009, 126). De hecho, incluso el campo que comúnmente denominamos artístico puede llegar a ser objeto de articulaciones creativas, en la medida en que todos los campos se enfrentan a todo tipo de constreñimientos impuestos por los materiales empleados.¹⁷⁷ Es preciso insistir que el paradigma estético no se opone a los paradigmas científicos, sino que los dos se sitúan en el mismo plano y se influyen mutuamente. En palabras de Guattari: «este paradigma estético procesual trabaja con (y es trabajado por) los paradigmas científicos y los paradigmas éticos. Se instauro transversalmente a la tecnociencia porque los *filum* maquínicos de esta son por esencia de orden creativo, y porque esta creatividad tiende a coincidir con la del proceso artístico» (Guattari, 1996, 131). Ambos paradigmas conviven en un mismo plano inmanente; sin embargo, Guattari privilegiará el paradigma ético-estético porque el paradigma científico tiende a eliminar la mitad derecha del cuadrante, es decir, lo afectivo, lo virtual, lo sensible y lo subjetivo: «los paradigmas de la tecnociencia ponen el acento sobre un mundo objetual de relaciones y funciones que tiene sistemáticamente entre paréntesis los afectos subjetivos, de suerte que lo finito, lo delimitado coordinable venga siempre a primar sobre lo infinito de sus referencias virtuales» (Guattari, 1996, 124).

En definitiva, la ocupación principal de la metamodelización ecosófica consiste en mapear y modelar procesos y desarrollos subjetivos autogenerados, autogestionados y autosostenidos.¹⁷⁸ Si el cuadrante se puede calificar como un sistema, es un sistema abierto y rizomático, constantemente expuesto a transformaciones de su estado, y esta es la principal característica que lo distingue del paradigma científico. Tal y como destaca Janell Watson, Guattari desarrolla el cuadrante esquizoanalítico no solo para analizar formaciones filosóficas o psíquicas, sino que lo extiende al examen de entidades sociopolíticas, a los fenómenos mentales y sociales de la vida cotidiana, al ámbito de la psicoterapia, al campo de la ciencia y de la tecnología, de la naturaleza y del cosmos, y del arte y la cultura (Watson, 2009, 128). En el análisis de nuestros casos de estudio será preciso atender, en cada caso, qué tipo de territorio mapea y moldea, qué vínculos guarda con estas o aquellas constelaciones de valor, cómo sentimos sus efectos por los *filum* maquínicos y cómo son atravesados por todo tipo de flujos materialesñaléticos. Cualquier producción de subjetividad, cualquier formación sociopolítica, económica, política, ecológica, tecnológica, artística, etc., es el resultado de los ciclos que experimentan los agenciamientos colectivos de enunciación (Guattari, 2000, 100). Mientras que los *filum* proporcionan los planos y los diagramas que deben ser realizados

¹⁷⁷ En este sentido, Guattari señala que «la ciencia, la técnica, la filosofía, el arte, la conducta de los hombres, se enfrentan respectivamente con coacciones, con resistencias de material específicas que ellos desligan y articulan dentro de los límites dados» (Guattari, 1996, 123).

¹⁷⁸ Cada individuo o grupo forma una subjetividad mediante un mapeo que le aporta consistencia y protección psíquica: «cada individuo, cada grupo social, vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos, pero también míticos, rituales, sintomatológicos». Partiendo de cada cartografía singularizada, «cada uno [...] se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias, e intenta administrar sus inhibiciones y pulsiones» (Guattari, 1996, 22).

en los flujos materialesñaléticos, los universos incorporales y territorios existenciales se involucran en la protosubjetividad y la experiencia individual. Esta dimensión de la experiencia subjetiva, de la aprehensión del ser, se localiza en la mitad derecha del cuadrante. A diferencia del conocimiento científico —que es cuantitativo, discursivo y se desarrolla en el paradigma de la representación—, la subjetividad, al ser cualitativa, no discursiva, afectiva y experimental, no puede ser convenientemente aprehendida por nuestra cultura tecnocrática. Antes de concluir con este apartado, conviene insistir en el hecho que Guattari no niega el papel que juega la discursividad significativa en la formación de la subjetividad. Su crítica del psicoanálisis estructuralista aludirá al modo en que se limita a este tipo de semióticas a la hora de explicar las formaciones del ser.

La crisis generalizada de subjetividad expresada en las perturbaciones medioambientales, en la erosión de las relaciones sociales y en la homogenización de los hábitos de pensamiento, impone la necesidad de refundar la problemática de la producción de subjetividad. Como hemos visto, el objetivo primero del esquizoanálisis, del paradigma ético-estético y de la ecosofía es rechazar la inevitabilidad del estado de cosas, la aparente inmutabilidad del orden establecido, para afirmar que todo está —y siempre ha estado— por construir y cultivar. Cultivar los modos de ser, de las relaciones éticas, del entorno, de la política, de la economía, etc. A la lógica de unas entidades preformadas, bien delimitadas, esenciales y limitadas a lo material que rige en el estructuralismo y en las sociedades tecnocráticas, Guattari opondrá una lógica de las intensidades, de los afectos y de la no discursividad, que considerará lo inmaterial —es decir, los valores y referencias— como un elemento indispensable en cada formación. Resulta imperativo involucrarse en la producción de una subjetividad genuinamente creativa, es decir, singularizada, que se pueda sostener en el tiempo y en el espacio. Guattari se refiere a esta emergencia de las formaciones del ser que captan la complejidad no discursiva del mundo, una subjetividad pática y caósica, que es al mismo tiempo «parcial, prepersonal, polifónica, colectiva y maquina» (Guattari, 1996, 35). Lo pático y lo caósico se refiere, por un lado, a que esta subjetividad se instaura antes que una relación sujeto-objeto, mente-cuerpo, cultura y naturaleza, antes que la aprehensión conceptual e individuada del mundo, y, por otro lado, a que viaja a velocidades infinitas entre el caos y la complejidad para proceder a la recarga virtual y de este modo mantener la apertura y la capacidad de transformación de cada sistema. Afirmer la creatividad procesual inherente a la subjetividad implica dislocarla de todo aparato de captura: es un modo de ser que es más sentido que percibido, no se establece una relación de comunicación con el mundo, sino una relación de enunciación. Es una subjetividad posthumana, perpetuamente autoafirmada, involucrada en todo tipo de relaciones e interacciones que implican elecciones y decisiones, y en mutación constante.

1.3.3. Articulaciones ecosóficas y era postmedios

El proyecto ecosófico guattariano ante todo está comprometido con la adaptación de las herramientas y los esquemas conceptuales, con la nueva situación histórica en la que nos encontramos. Una adaptación que, como hemos visto, no solo incumbe a la práctica analítica, sino que se refiere a una tarea creativa de recomposición de las formas de relación, organización y acción en sintonía con las condiciones materiales de nuestro aquí y nuestro ahora. A la luz de los desarrollos tanto positivos como negativos de las revoluciones tecnocientíficas de nuestro mundo contemporáneo, la cuestión de los modos de existencia se vuelve a situar en primer plano. De lo que se trata es de replantear las praxis humanas en su conjunto, incluidas las asociadas a lo que comúnmente llamamos *desarrollo*, es decir, la cuestión de «cómo vamos a administrar la vida sobre este planeta; no solamente la vida material, sino también la vida social, las ganas de vivir, el deseo de crear». Guattari tenía la convicción de que la refundación de nuevas relaciones con uno mismo y con el otro en la dirección de la singularización, de la heterogeneidad, y en permanente contagio con la alteridad, adelantarán nuevas formas de sociabilidad y ciudadanía. No obstante, tal y como hemos anticipado, la ecosofía no traza ningún camino específico a seguir, sino que ante todo aspira a restaurar una creatividad existencial que ha sido secuestrada por los operadores semióticos de todo tipo, cuyos maquinismos trabajan tanto en la dimensión molar como en la molecular de la existencia. En efecto, la ecosofía no se rige por una agenda ideológica, en la medida en que no responde a ningún programa en concreto. Guattari nunca deja de insistir en sus textos que la producción de subjetividad puede dar como resultado formaciones tanto liberadoras como represivas: «la historia no es lineal, es todo lo que se puede decir. Podemos esperarnos lo peor, así como los más sorprendentes vuelcos de situación» (Guattari, 2015, 168).

El paradigma ético-estético plantea la idea de que la tarea decisiva para existir más allá de las axiomáticas de capitalización y significación conviene recobrar la creatividad procesual. Como hemos visto anteriormente, la semiotización capitalista es de inmediato una operación ético-política a favor de la producción y reproducción de un tipo de subjetividad al servicio del mantenimiento del orden establecido. Una recesión de la insostenibilidad no solo de la ecología mental, sino de lo colectivo y de lo medioambiental, no vendrá de la mano de intervenciones tecnocráticas que se limiten a resolver el síntoma o que simplemente desplacen el problema.¹⁷⁹ Para Guattari, solo podría venir motivada por una revolución ético-política, una reinención de la vida social y cultural a escala planetaria que implicaría una profunda transformación de mentalidades (Guattari, 1990, 9). El estado de contaminación generalizada de los modos de ser en lo individual, en lo colectivo y en el entorno, «concorre a generar una movilización de los espíritus, de las sensibilidades y de las

¹⁷⁹ Una de las formas de capitalismo verde que, lejos de ir a la raíz del problema, simplemente lo desplaza o lo delega, es el fenómeno de la compensación de carbono (en inglés, *carbon offsetting*). La idea principal es que podríamos cancelar nuestros propios gases de efecto invernadero mediante el pago de proyectos que reducen los gases en otros lugares del planeta. Desde finales de los años noventa, las naciones y las corporaciones han ido intercambiando créditos para cumplir con los objetivos de Kioto y, paralelamente, ha ido emergiendo un mercado voluntario protagonizado por aerolíneas, bancos, fabricantes de automóviles y compañías energéticas, los cuales han alentado a los clientes a hacer lo mismo. Este mecanismo desregulado constituye un vivo ejemplo de la doble moral de las corporaciones, las cuales quieren demostrar que toman medidas para mitigar el cambio climático sin perjudicar el *statu quo* comercial. Véase: www.theguardian.com/environment/2007/jun/16/climatechange.climatechange (acceso: 25 de septiembre de 2019).

voluntades» (Guattari, 2015, 339). Una mutación existencial de estas características solo verá la luz en la medida en que abandonemos la fe ciega en un modelo productivo que ha perdido toda escala humana. No se trata de plantear el debate a la manera «capitalismo sí o capitalismo no», sino capitalismo *en qué términos*, poniendo el primer plano el problema ético.¹⁸⁰ El carácter inmanente del capitalismo hace que todas las praxis humanas sean objeto de su poder de subsunción e impidan imaginar un «afuera» del capitalismo. Este hecho conduce a Guattari a trabajar, desde dentro, en una nueva valorización de la vida que comportará la mejora de las condiciones de existencia tanto de las entidades materiales como de las inmateriales.¹⁸¹ La creatividad existencial por la que aboga permite el cultivo de un nuevo arte de vivir, sentir, pensar y relacionarse, que esté en condiciones de reemplazar la homogenización capitalista por la heterogenización maquínica. El cultivo de esta estética de la existencia ético-política es una ocupación necesariamente disensual, desde el momento en que en el régimen de la equivalencia generalizada y la colonización subjetiva en el que nos encontramos atrapados, crear algo nuevo equivale a resistir a los cercados del capital, del significante y del lenguaje.

Nuestra existencia tecnológicamente mediatizada alberga tanto peligros como promesas. Para Guattari, las innovaciones tecnocientíficas podrían tanto enriquecer como empobrecer los procesos de subjetivación. Como hemos visto, Guattari y Deleuze postulan la existencia de una subjetividad prepersonal, colectiva, maquínica y relacional que reemplaza los universos unidimensionales del sujeto unitario. La noción de *agenciamiento colectivo de enunciación* como un sistema rizomático, abierto y procesual, está estrechamente relacionada con la emergencia de las sociedades en red de la era informática o digital, una era que asociamos al siglo XXI pero que Guattari anticipó a principios de los años noventa. A pesar de la infantilización, la pasividad y el abandono de todo sentido de la responsabilidad a los que condenan los medios de comunicación masivos, Guattari confiaba en el potencial liberador de los dispositivos tecnológicos, en concreto, en el fenómeno de las radios libres,¹⁸² en la popularización de las cámaras videográficas y en el conjunto descentralizado de redes de comunicación que constituye Internet. Guattari valoraba por encima de todo la interconectividad e interactividad sin precedentes que permitían estos medios, lo cual constituía una oportunidad para resingularizar la existencia con universos de valor heterogéneos. La popularización de estos medios en el ámbito doméstico —gracias a un proceso de «miniaturización» que los hacía cada vez más accesibles a más individuos— generó la intuición en Guattari sobre el advenimiento de una era postmedios, es decir, una era más allá de la de la homogenización *mass*-mediática que serializan los

¹⁸⁰ «La existencia del mercado mundial es ciertamente indispensable para la estructuración de las relaciones económicas internacionales. Pero no se puede esperar de dicho mercado que regule como por milagro los intercambios humanos del planeta. El mercado inmobiliario contribuye al desorden de nuestras megalópolis. El mercado del arte pervierte la creación estética. Es entonces primordial que al lado del mercado capitalista se manifiesten mercados territorializados, que se apoyen sobre las formaciones sociales consistentes, que afirmen sus modos de valorización. Del caos capitalista debe surgir lo que llamara “atractores” de valores: valores diversos, heterogéneos, de disenso» (Guattari, 2015, 380).

¹⁸¹ Al decir de Guattari, hay «una enorme potencialidad de rechazo de este sistema de valorización dominante». Su pronóstico es que las prácticas moleculares de producción de subjetividad, «todas estas prácticas microscópicas conjugadas entre sí van a desembocar en mutaciones de universos de valores» (Guattari, 2015, 166).

¹⁸² «La totalidad de los medios técnicos y humanos disponibles debe permitir el establecimiento de un verdadero sistema de retroalimentación entre los oyentes y el equipo de transmisión, ya sea a través de la intervención directa por teléfono, a través de la apertura de “puertas de estudio”, a través de entrevistas o programas basados en casetes de oyentes, etc. [...]. Nos damos cuenta aquí que la radio no es más que un elemento central de toda una gama de medios de comunicación» (Guattari, 2009a, 74-75).

hábitos de pensamiento, que formatean los comportamientos y las relaciones; una era que se ocupa de la proliferación de una subjetividad maquínica procesual, colectiva, heterogénea y maquínica.¹⁸³ Para Guattari, la constatación de que hoy la subjetividad está siendo coproducida por todo tipo de operadores semióticos, constituye a la vez una oportunidad histórica para enriquecerla con nuevos y múltiples agenciamientos colectivos de enunciación.¹⁸⁴

Guattari concibió la necesidad de una evolución postmedios durante los *años de invierno*, un tiempo en el que el pensador y activista se desilusionó por el abandono de los movimientos radicales posteriores a 1968, así como por un gobierno Mitterrand (1981-1995) que prescindió de reformar de una sociedad devastada por el capitalismo cuando tuvo una oportunidad de hacerlo.¹⁸⁵ Sus escritos de esta época entroncan con el espíritu del mayo del 68 en la reivindicación de la liberación del deseo, en el involucramiento de las luchas de los grupos minoritarios y en el llamamiento de una era postmedios en la que los medios de comunicación masivos perderían la hegemonía del control de las nuevas tecnologías de comunicación e información en beneficio de una reapropiación de los medios de producción de subjetividad. Las evoluciones tecnocientíficas pueden contribuir a materializar el objetivo de la ecosofía, esto es, descentralizar y autonomizar la producción de subjetividad de los operadores semióticos, para involucrarse en la refundación de las prácticas sociales. Este descentramiento y esta autonomización de la subjetivación en ningún caso corresponden a un repliegue en los territorios del yo o a un abandono de todo compromiso propio de la posmodernidad. No se trata de responder al estado de cosas mediante una conciencia de oposición que ejerza una crítica como negación. Existe una opción ético-política a favor de trabajar, con los materiales de los que disponemos, en una crítica en tanto que afirmación que se preocupará por forjar un futuro sostenible. La cuestión primordial consiste en reinventar las prácticas sociales, institucionales y políticas mediante un renovado sentido de la responsabilidad hacia la supervivencia de las entidades humanas y no humanas que venga acompañada de una nueva solidaridad hacia el otro. Nos encontramos ante todo con un compromiso de producir la existencia individual y colectiva de otro modo.¹⁸⁶

Como hemos sostenido, el *ser* no es una categoría que precede al atributo, sino que es primeramente autoafirmación, existencia en relación con la alteridad. El *para sí* y el *para otro* es una relación que no

¹⁸³ «Una salida de la era actual de los medios de comunicación masivos y un acceso a lo que yo llamo una era postmedios podría imaginarse desde una perspectiva próxima, dadas cuatro series de factores: 1) desarrollo tecnológico previsible; 2) la redefinición necesaria de las relaciones entre productores y creadores; 3) el establecimiento de nuevas prácticas sociales y su influencia en el desarrollo de los medios de comunicación; 4) el desarrollo de noticias» (Guattari, 2002, 18).

¹⁸⁴ A su parecer, en la actualidad, «la mayor parte de las antiguas instancias de comunicación, de reflexión y de concentración se han disuelto en provecho de un individualismo y de una soledad con frecuencia sinónimos de angustia y de neurosis. Es en este sentido que reivindico —bajo la égida de un tipo inédito de articulación entre ecología medioambiental, ecología social y ecología mental— la invención de nuevos agenciamientos colectivos de enunciación, concernientes a la pareja, la familia, la escuela, la vecindad, etc.» (Guattari, 2015, 377).

¹⁸⁵ En 1986 se publicó en lengua francesa el compendio de textos de conferencias, artículos y entrevistas que abordaban temas como la política francesa, el racismo, el tercer mundo, el psicoanálisis, el neoliberalismo, el arte, la literatura y los medios de comunicación. Véase Guattari (1986), *Les années d'hiver: 1980-1985*, París, Amsterdam.

¹⁸⁶ «La evolución de las tecnologías introducirá nuevas posibilidades de interacción entre el medio y su usuario, entre los usuarios mismos. La confluencia entre la pantalla audiovisual, la pantalla telemática y la pantalla informática podría conducir a una auténtica reactivación de la sensibilidad y de la inteligencia colectivas. La actual ecuación (medios = pasividad) desaparecerá quizá mucho más rápido de lo que imaginamos» (Guattari, 2015, 377).

es exclusivamente humana, sino que se extiende al mundo de las interfaces maquínicas. En este contexto, la representación del ser que secuestra el proceso creador, es desplazada por prácticas existenciales heterogéneas y complejas. Los maquinismos subjetivos que van a proliferar en las coordenadas del nuevo paradigma estético cristalizan según dos pliegues autopoiéticos cuyo desarrollo describe un proceso de caosmosis que no oscila entre el ser y el nada, entre el desorden y el orden, sino que irrumpe y emerge de forma inmanente de cualquier cuerpo. En primer lugar, en el establecimiento de un puente entre caos y complejidad, y, en segundo lugar, en la instauración de una interfaz que incorpora territorios existenciales finitos y universos incorporales infinitos. Este segundo pliegue es el que brinda la estabilización, la consistencia, engendra límites, regularidades, leyes, etc. (Guattari, 1996, 136). Esta toma de conciencia de la capacidad autocreadora de los maquinismos es la que permite el engendramiento de múltiples vectores de singularización que fomentan una proliferación de las prácticas sociales, artísticas y analíticas que podrían engranar una nueva historicidad alejada de las mediaciones capitalistas. La era postmediática será liderada por aquellas modalidades existenciales que consigan reapropiarse de los fines de los medios de comunicación y orientarlos hacia la disidencia subjetiva propia de una ecología de la singularización. Guattari diagnostica que la esterilización de la instancia política podría verse transformada por tomas de conciencia emergentes, por el declive de modelos estalinistas de luchas sociales, por una democratización de las tecnologías de la comunicación que podría implicarse en una reconstrucción de los procesos de trabajo tanto en el plano individual como colectivo (Guattari, 1990, 41). A su vez pronostica que los avances tecnocientíficos en ámbitos como las biotecnologías o la informática inaugurarán la emergencia de nuevas subjetividades maquínicas desterritorializantes que desestabilizarán las coordenadas mentales y, por tanto, podrán servir como punto de partida para nuevas configuraciones existenciales.¹⁸⁷

Guattari creía que la miniaturización de las tecnologías de la información podría facilitar la proliferación de usuarios moleculares —esto es, sujetos que no se rigen por las lógicas impuestas de las representaciones y las relaciones molares—, los cuales se relacionarían mediante nuevos modos de organización y nuevas maneras de formar alianzas entre ellos y con los equipamientos colectivos.¹⁸⁸ Los grupos minoritarios están convocados a orientar la evolución postmedios porque sus devenires consiguen conectar la contaminación medioambiental, social y mental con las innovaciones tecnológicas: «la futura revolución postmediática deberá tomar el relevo [...] de los grupos minoritarios». Al parecer de Guattari, estos son «los únicos, aún hoy, en haber tomado

¹⁸⁷ «La vida humana está metida [...] en una carrera de velocidad con el retrovirus del sida. Las ciencias biológicas ganarán la lucha contra esta enfermedad [...]. Asimismo, la inteligencia y la sensibilidad son objeto de una verdadera mutación por el hecho de que las nuevas máquinas informáticas se insinúan cada vez más en los resortes de la sensibilidad, del gesto, de la inteligencia. Asistimos actualmente a una mutación de la subjetividad que es quizá aún más importante de lo que fueron aquellas de la invención de la escritura o de la imprenta» (Guattari, 2015, 383-384).

¹⁸⁸ «El surgimiento de estas nuevas prácticas de subjetivación en la era postmedios se verá facilitado en gran medida por una reapropiación concentrada de las tecnologías de comunicación y de procesamiento de datos, en la medida en que gradualmente harán posible: 1) la promoción de nuevas formas de acuerdo colectivo e interacción y, al final, una reinención de la democracia; 2) a través de la miniaturización y personalización de la maquinaria, una resingularización de los medios de expresión mediados mecánicamente; a este respecto, se puede presumir que la extensión de los bancos de datos a proporciones de la red ofrecerá perspectivas sorprendentes; 3) la multiplicación ilimitada de las “palancas existenciales” que permitirán acceder a cambiar reinos creativos» Guattari (1996), «The postmodern impasse», en Genosko (ed.), *The Guattari Reader*, p. 113.

conciencia del riesgo mortal, para la humanidad, de cuestiones tales como: la carrera hacia el sobreamentamiento nuclear, el hambre en el mundo, las degradaciones ecológicas irreversibles, la contaminación *mass*-mediática de la subjetividad colectiva» (Guattari, 2000, 60). El carácter rizomático, de sistema abierto y descentrado de Internet despertó el interés de Guattari, quien lo definió como un espacio libidinal regido por el disenso y por los encuentros. Sin embargo, el pensador francés no esperaba milagros de ninguna tecnología y, de la misma manera que con la producción de subjetividad, los desarrollos hacia esta o esa dirección dependen de la capacidad de los individuos y de los grupos humanos de apropiarse de las tecnologías para conferirles una orientación conveniente. Desde la popularización de la World Wide Web hasta las redes sociales que empleamos y en las que participamos en todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana, profesional, amorosa, etc., hemos podido constatar que nuestras modalidades de subjetividad son capaces de catalizar desarrollos tan represivos como liberadores. Guattari plantea la hipótesis de que en nuestro mundo contemporáneo la subjetividad está siendo coproducida por una multitud de maquinismos, esto es, deviene objeto de «la influencia invasora de la “asistencia por computadora” de los bancos de datos, de la telemática, etc.» (Guattari, 2000, 15), lo que podría estar desplazando el sujeto trascendental de la razón universal, y dando la bienvenida a una subjetividad posthumana, colectiva y maquina.

Guattari es de la opinión que esto no debería provocar en nosotros el nacimiento de un sentimiento de nostalgia que pudiese conducir a reinstaurar los valores trascendentales, o una indiferencia que simplemente nos lleve a aceptar el *statu quo*; Guattari habilita una tercera opción que consiste en entender que la tecnología siempre ha sido inherente a la propia subjetividad, y que la subjetividad en sí misma puede considerarse como una tecnología —una «tecnología del yo», al estilo de Foucault— que se puede orientar a la proliferación existencial heterogénea. La dimensión práctica y metodológica de la inflexión ecosófica radica precisamente en la necesaria creación y puesta en marcha de dispositivos simultáneamente analíticos y productores de subjetividad, los cuales serán diseñados, en inspiración con el arte y en constante simbiosis con los avances tecnocientíficos, hacia la producción de singularidad individual y colectiva, cuestionando la subjetividad capitalista dominante y reorientando los fines de la actividad humana hacia devenires sostenibles (Guattari, 1990, 47). La condición operativa de la hipótesis de Guattari descansa en dos asunciones concatenadas: en primer lugar, que las tecnologías de la información y la comunicación no solo se limitan a transportar contenidos representativos, sino que coproducen los agenciamientos colectivos de enunciación; y, en segundo lugar, que todo sistema, ya sea orgánico o inorgánico, natural o artificial, humano o no humano, tiene capacidad de autoorganización y autoafirmación; en otras palabras, es portador de subjetividad. La intersección entre estas dos hipótesis permite postular la existencia de una subjetividad que es al mismo tiempo maquina, no humana y colectiva.¹⁸⁹ Y la posibilidad no solo de atestiguar la existencia de esta modalidad de subjetividad, sino de construirla y recrearla, nos la brinda nuestra propia historicidad.

¹⁸⁹ Para Guattari, la subjetividad «es la interdependencia de los individuos: su crecimiento, su educación, su bienestar material, social, sus relaciones de valores. Más allá de las relaciones interpersonales, existen también las relaciones con el medio tecnológico. La subjetividad no es solamente humana. Es igualmente maquina. Ella produce, por ejemplo, a

Diacrónicamente, Guattari ofrece una distinción de la formación de tres agenciamientos colectivos de enunciación, de tres modalidades de subjetivación o de semiotización que conviven en nuestro tiempo: en primer lugar, «la edad de la cristiandad europea», que se caracteriza por una nueva relación entre la tierra y el poder; en segundo lugar, «la edad de la desterritorialización capitalista de los saberes y de las técnicas», que se rige por la lógica de la equivalencia generalizada; por último, «la edad de la informatización planetaria», que habilita la posibilidad de una procesualidad creativa de orden subjetivo (Guattari, 2000, 20). Si la primera modalidad se refiere a una territorialización de la subjetividad desde el exterior, la segunda se articula desde el interior mediante desarrollos científico-técnicos al servicio de las semióticas capitalistas. La tercera, contrariamente, se refiere a una emancipación de toda sujeción exterior o interior, y en concreto se refiere a la modalidad de la «autorreferencia», es decir, es la producción de subjetividad «autofundadora de sus propias coordenadas autoconsistenciales» que se instaura transversalmente en lo psíquico, en lo social y en lo medioambiental (Guattari, 2000, 17). Esta tercera modalidad moleculariza el sujeto en múltiples materias de expresión, ninguna más importante que otra, que se ofrecen como recursos de una subjetividad que debe ser automodelada y sostenida. Como hemos visto en el apartado anterior, esta subjetividad no puede ser captada por la mitad izquierda del cuadrante —los *filum* y los flujos materiales y señaléticos del conocimiento y la discursividad racional—, sino que solo puede ser aprehendida por las semióticas afectivas, asignificantes y contingentes del paradigma ético-estético, correspondientes a los universos incorporales de referencia y a los territorios existenciales finitos. El referente de la primera modalidad es la Tierra, el del segundo es el capital, y el del tercero, el cuerpo sin órganos, esto es, la entidad «sin figura ni fondo», de la procesualidad de la emergencia creativa de orden subjetivo.

La era postmediática estaría en condiciones de reemplazar la era *mass*-mediática, y la equivalencia generalizada podría verse desplazada por la autorreferencia. Al parecer de Guattari, la conquista de un nuevo régimen de la procesualidad creativa solo se podrá dar en el contexto de la «subjetividad informática y telemática» (Guattari, 2000, 19-20). Sin embargo, tal y como advierte, nada está escrito de antemano y toda posibilidad debe ser construida por prácticas sociales innovadoras. La «edad de la informática planetaria» en la que nos encontramos tiene cuatro características principales. En primer lugar, se transita de un paradigma de la comunicación humana a un paradigma de la enunciación más que humana constitutiva de subjetividad. Esto implica que nuestros modos de ser son trabajados por las maquinarias estadísticas, publicitarias o cinematográficas. En segundo lugar, los desarrollos de la revolución científico-técnica podrían aumentar efectivamente los recursos naturales y energéticos, siempre con la condición de que los agenciamientos colectivos se reapropiaran de sus devenires sociales. En tercer lugar, se habilitará la posibilidad de hacer proliferar una subjetividad maquinaica como resultado de los intercambios en las redes rizomáticas digitales. Por último, el hecho de que la biotecnología se está ocupando hoy de una «remodelación indefinida de las formas de vida», brindará una oportunidad para redefinir las coordenadas

través de los medios de comunicación, de las computadoras, de los sistemas de lenguaje. No es una categoría superestructural, como lo querría el marxismo. La subjetividad es la materia prima de la especie humana, lo que hace que haya vida individual, vida colectiva y vida a secas» (Guattari, 2015, 253).

ontológicas, etológicas e imaginarias (Guattari, 2000, 26). En nuestro mundo contemporáneo, las tres modalidades de subjetivación se imbrican unas con otras. La era postmedios no hace desaparecer la modalidad territorializada o desterritorializada de subjetividad, sino que comporta su recreación y recomposición. Las antiguas territorialidades basadas en circunscripciones bien delimitadas en base a la raza, religión, sexo, etc., se verán desdibujadas y absorbidas en nuevas formaciones existenciales complejas y relacionales.

La gestión de los mercados y de las innovaciones científicas podría verse apartada de la lógica del beneficio privado y ser redefinida en base al principio del bien común, transitando de la «puesta en equivalencia» a una «puesta en igualdad». La tesis principal de la era postmediática por la que aboga Guattari es que en nuestra era tecnológicamente mediatizada, al mismo tiempo que podemos constatar que nuestra subjetividad está siendo coproducida por una serie de operadores no humanos, también podemos orientarla para fines creativos. Es en este sentido que Guattari sostiene que nuestro mundo nos ofrece hoy el «derecho fundamental a la singularidad» de los modos de ser, de pensar, de sentir y de actuar (Guattari, 2000, 27). Como hemos visto en los apartados anteriores, tanto el esquizoanálisis como la ecosofía constituyen dos metodologías para conferirse un territorio existencial heterogéneo partiendo de desarrollos ético-estéticos. El creacionismo subjetivo tiene un carácter político desde el momento en que implica rupturas con las significaciones dominantes y con los sistemas de representación, esto es, con el estado de hechos tal y como aparecen estratificados en el mundo.¹⁹⁰ La implicación central para la ecosofía es que cualquier transformación del bienestar del planeta parte de una reinención de los modos de ser en lo psíquico y en lo colectivo. La efectividad de la función semiótica del capitalismo consiste en un doble mecanismo, primero de desterritorialización —una aculturación de la individuación personológica que induce la ilusión de libertad de elección— y después de territorialización, codificando y modelando una subjetividad con representaciones personológicas en base a la raza, género, profesión, etc., bien definidos, para mantener un orden social basado en la comercialización de todo lo vivo. Con Guattari entendemos que si la opresión de la subjetividad por los operadores capitalistas es maquínica, su resistencia —la proliferación subjetiva heterogenizada por la que aboga la era postmediática— debe ser asimismo maquínica.¹⁹¹

¹⁹⁰ Como hemos visto anteriormente, la **creación procesual** objeto de la ecosofía y el esquizoanálisis tiene una doble **dimensión creativa-autopoiética y ética-ontológica**. El maquinismo subjetivo posibilita la existencia de una «materia de elección», es decir, un posicionamiento ético-político que es ajeno a cualquier proceso mecanicista. Es en este sentido que Guattari saca a la luz la cuestión ética de la **responsabilidad**, la cual no emana de valores trascendentes —como lo haría la moralidad—, sino que deriva del acto creador intrínseco a la enunciación y de su relación con la alteridad: «El nuevo paradigma estético tiene implicaciones ético-políticas porque hablar de creación es hablar de responsabilidad de la instancia creativa respecto de la cosa creada, inflexión del estado de cosas, bifurcación más allá de los esquemas preestablecidos» (Guattari, 1996, 132).

¹⁹¹ Tal y como Guattari afirma insistentemente en sus escritos, las cosas son como son, pero siempre podrían ser de otro modo: «La subjetividad sigue estando hoy masivamente controlada por dispositivos de poder y saber que ponen las innovaciones técnicas, científicas y artísticas al servicio de las figuras más retrógradas de la socialidad. Y, sin embargo, otras modalidades de producción subjetiva —procesuales y singularizantes esta vez— pueden concebirse. Estas formas alternativas de reapropiación existencial y de autovalorización pueden convertirse mañana en la *razón de vida* de las colectividades humanas y los individuos que rehúsan abandonarse a la entropía mortífera característica del periodo que atravesamos» (Guattari, 2000, 29).

La necesidad de imaginar una era donde la heterogénesis maquínica de las formaciones singularizadas reemplace la homogénesis capitalista de las formaciones serializadas parte de la constatación de que, hasta la fecha, las herramientas tecnológicas han sido monopolizadas por fines represivos y puestas al servicio del mantenimiento del orden dominante. Se trata de entender «porqué las inmensas potencialidades procesuales aportadas por todas las revoluciones, informática, telemática, robótica, burocrática, biotecnológica..., solo desembocaron hasta ahora en un refuerzo de los anteriores sistemas de alienación, en una *mass*-mediatización opresiva, en políticas consensuales infantilizantes» (Guattari, 2000, 26). Como hemos visto, la deriva hacia los sistemas alienantes se explica por el control que ejerce el capitalismo sobre sus redes y sus tecnologías de la información, en una doble pinza donde la informatización de la sociedad y la *mass*-mediatización, computerización y militarización, son dos caras de la misma moneda. El oportunismo de la visión tecnocrática que vela por los intereses del capital y de un orden social determinado, según Guattari quedó bien retratado en la gestión del accidente nuclear de Chernóbil, de la epidemia del sida o de la Guerra del Golfo. Estos fenómenos evidencian la necesidad de una gestión colectiva de las ciencias y de las tecnologías «hacia finalidades más humanas», reorientando los objetivos y los métodos de las prácticas sociales. En ningún caso implica un retorno a ciertos modelos sociales arcaizantes o «pretecnológicos», sino que constituye una voluntad de trabajar sobre un irreversible «estado de hecho» con actitud afirmativa, trabajando precisamente a pesar de los tiempos, sirviéndose del potencial desterritorializante de las nuevas tecnologías (Guattari, 1990, 23). Frente a este influjo reaccionario de la visión tecnocrática que evacúa cualquier deseo de transformación social, las luchas emancipadoras deberán orientarse hacia la singularización mediante la creatividad, trabajando el deseo y alejándose de la hegemonía de los intereses capitalistas en el contexto de las transformaciones materiales, tecnológicas y de la información que atestiguamos. O bien seguimos dejándonos aplastar por la lógica del equivaler generalizado que minimiza nuestra potencia o, por el contrario, nos involucramos en una proliferación de nuestras formas de ser en el mundo, con nosotros mismos y con el otro. Para Guattari no se trata tanto de escoger entre una opción u otra, sino de que la insostenibilidad del actual estado de las cosas nos empuja a crear las condiciones para anticipar otras formas de habitar.¹⁹²

Es precisamente el modo de proceder maquínico del capitalismo lo que provoca la interiorización y el ejercicio del poder represivo del capitalismo incluso por parte de los oprimidos. Esta es la razón por la cual Guattari considera que se han desactivado numerosas luchas emancipadoras en las últimas décadas. Frente a la esterilización política que supuso la institucionalización de formas empobrecidas de clausura subjetiva propias de la posmodernidad reaccionaria, el pensador alienta al desarrollo de la práctica ecosófica social, mental y medioambiental en las luchas feministas, antirracistas y medioambientales, estando atentos a las relaciones microfascistas entre el capital y la

¹⁹² «¿Desencantamiento weberiano, correlativo, recordémoslo, a una devaluación [...] o reencantamiento en todas direcciones de las producciones de subjetividad por la despolarización de los universos de referencia colectivos con respecto a los valores de equivalencia generalizada y en beneficio de una infinita desmultiplicación de las tomas *de valencia* existenciales? Aunque la actual inflación de las lógicas informáticas y comunicativas no parece ir en este sentido, me parece que nuestro futuro depende, a cualquier nivel que lo consideremos, de la promoción de prácticas analíticas sociales y estéticas que preparen la llegada de esta era postmediática» (Guattari, 2000, 243).

actividad humana instaladas y por instalarse (Guattari, 1990, 30). La tarea de la ecosofía social consistirá en reinventar las relaciones humanas en la sociedad a todos los niveles, estando atenta a la forma en que el capitalismo ha absorbido la vida social, económica y cultural del planeta como nuevos territorios para su expansión, una absorción con la que consigue infiltrarse en los dominios íntimos del ser de forma imperceptible. La ocupación de la ecosofía mental será la de cultivar constructivamente el disenso en ámbitos tales como la vida cotidiana, conyugal, vecinal, etc., y la de producir existencia singular, descolonizando las mediaciones capitalistas del registro personalógico y preindividual. La ecosofía medioambiental, lejos de adoptar posiciones tecnofóbicas o corrientes sentimentalistas de retorno a una naturaleza incorrupta, se centrará en reconceptualizar el entorno según coordenadas basadas en la complejidad, estudiando los bucles de retroacción entre naturaleza, cultura y tecnología. Con Deleuze y Guattari comprendemos que cualquier desterritorialización es acechada por una territorialización. Guattari nos invita a estar atentos a los peligros derivados del «aburguesamiento de la subjetividad obrera» y a una multitud de codificaciones de la vida cotidiana, social y económica a las cuales estaremos expuestos constantemente (Guattari, 1990, 42). Cualquier agenciamiento de enunciación no necesariamente tiene un carácter emancipador y Guattari ofrece como ejemplo el fascismo de los ayatolá, el cual se ha planteado como revolución popular en Irán. Por ello Guattari insiste en el elemento creador de la inflexión ecosófica, la cual, lejos de reproducir un modelo existente de sociedad, se responsabilizará del conjunto de componentes ecosóficos en la delineación de nuevos sistemas de valor, los cuales, alejándose de los criterios del beneficio y el rendimiento, se centrarán en la producción cultural, artística y libidinal (Guattari, 1990, 43).

Parece necesario precisar que cuando Guattari determina que la subjetividad maquínica que emerge de nuestra existencia tecnológicamente mediatizada está en condiciones de anticipar una era postmediática, no se refiere a que las tecnologías de la información y la comunicación permiten a unos pocos transmitir a muchos unos contenidos bien delimitados. Contrariamente a esta visión más bien clásica de la función de intervención micropolítica de los medios de comunicación, Guattari plantea que las innovaciones tecnocientíficas permiten el acceso a otra concepción y otros desarrollos maquínicos del ser. Como hemos visto, la máquina precede a la máquina técnica y no al revés. Partiendo de las ideas de Guattari, el filósofo Gerald Raunig ha descrito esta nueva procesualidad creativa del ser desde el punto de vista de una tecnecología resultante del encuentro entre la *technē* y la ecología. El presupuesto central de esta concepción es que el medio de comunicación no es un medio secundario de intervención, sino que es un medio, un entorno en sí mismo. Los medios de comunicación «no solo sirve[n] para la mediación de un contenido [...]. Los enmedios no tienen que ver con microsocalidades amplificadas y convertidas en algo macro por la lente de las redes sociales». Para Raunig, las máquinas abstractas no se dividen en múltiples y pequeñas máquinas concretas, sino que nacen al mismo tiempo que ellas. Las articulaciones ecosóficas entre lo subjetivo, lo colectivo y lo medioambiental no tienen que ser auxiliadas por una cuarta ecología —la tecnología— para poder aumentarlas, acelerarlas o simplemente efectuarlas. Los desarrollos de una ecología maquínica no reducen a la tecnología a la cuestión de la utilidad,

sino que se refieren a una concatenación de máquinas deseantes con máquinas técnicas, sociales, económicas, artísticas, etc.¹⁹³

La subjetivación maquinaica comporta la emergencia de nuevas modalidades perceptivas, afectivas y de enunciación. Los medios de comunicación social en Internet pueden derivar en una captura personológica que induzca la idea de la comunicación entre individuos bien delimitados, o, por el contrario, puede derivar en la conformación de un ensamblaje maquinaico, en una ecología de enunciación entre signos-partícula, aquello que Raunig, siguiendo a Deleuze, llama «dividuos». ¹⁹⁴ Según afirma Raunig, «con Guattari podemos llamar “era postmediática” a este giro, pero es mejor si rechazamos el “post” y vemos aquí una tecnecología, en la que cosas, rodeos, máquinas y socialidades se multiplican y concatenan». Para Raunig, la puesta en marcha de esta ecología técnica pasa por construir, en primer lugar, unas interfaces abiertas, inclusivas y funcionales. En segundo lugar, hay que atender a las relaciones entre los diversos componentes que pueden albergarse en este dispositivo. En tercer lugar, los modos de enunciación tecnecológicos «han de poner en primer plano lo que se produce en ellos, con ellos y en torno a ellos: en vez de odio, escarnio, envidia, sionarcisismo, reclusión y aislamiento individualista en plena socialidad, surgen tecnecologías que producen y preservan el enmedio, el territorio subsistencial, el rodeo». La formación de los agenciamientos colectivos de enunciación no se efectúa desde operaciones tecnocráticas, sino desde la micropolítica de las subversiones suaves, desde «esas cosas sutiles, esos pequeños gestos, esas afecciones de la situación de envoltura afectiva [...]. No en forma de tecnofantasías cada vez más reales de penetración invasiva de la tecnología en el cuerpo humano, ni del sentir no orgánico de las máquinas», sino, por el contrario, «del rodeo envolvente, que produce y preserva lo social, el enmedio». Es en nuestro encuentro rizomático con la tecnología, como enmedio afectivo y agencial, que se engendran los modos de enunciación tecnecológicos, y es entonces cuando «el enmedio deviene un *midstream* torrencial» (Raunig, 2018).

¿A qué se refiere Guattari cuando habla de la necesidad no solo de mapear y producir nuevos territorios sino también de aportar consistencia a los agenciamientos existenciales, en otras palabras, de hacerlos sostenibles? ¿Qué distingue esta eco-lógica de la retórica de protección de las especies y de los «espacios naturales» de las políticas gubernamentales y de la tecnocracia capitalista? Tal y como indica Gerald Raunig, equivale a la práctica del cultivo y el cuidado, y para enfatizar este aspecto Raunig ha ofrecido una redefinición del territorio existencial como un territorio subsistencial: «El territorio subsistencial es un territorio del cuidado. Aquí subsistencia no alude a la reducción a una economía de la necesidad, que nace de la carencia, sino a una ecología *queer-feminista* del cuidado». Esta ecología del cuidado no persigue el objetivo de preservar, de mantener

¹⁹³ «[...] cada vez que se lanza un nuevo tecnodispositivo, se concatenan al mismo máquinas afectivas y máquinas revolucionarias, tiene lugar una intensificación de los deseos en todos los planos imaginables e inimaginables. Relaciones amorosas en constelaciones imprevistas; nuevas formas de afección; agenciamientos colectivos de enunciación inéditos; instituciones de una vida no fascista. Tecnecología» (Raunig, 2018).

¹⁹⁴ «No sujeto, y por ende no enunciado, sino subjetivación y modalidades de enunciación. No se trata del enunciado verdadero frente al enunciado falso, y por lo tanto tampoco se trata de cuán digno de confianza es el sujeto del enunciado, donde tendríamos la pauta de Merkel, que hace declaraciones serias, que resisten la prueba de los hechos, frente a Trump, que miente como un bellaco. Los modos de subjetivación y la enunciación ocupan el lugar del enunciado y el sujeto. Cada vez más en forma de rabia, miedo, odio y escarnio» (Raunig, 2018).

o de conservar para siempre ninguna «socialidad cuidadora [...], sino que significa cuidar de las máquinas sociales, de las máquinas mentales, de las máquinas de cosas y cuidar junto a ellas, insistir en su cuidado, hacerlas persistentes y con ellas devenir persistentes». Frente a una lógica aritmética que asigna a cada uno la misma cosa, nos involucramos en un cultivo singular de las «modalidades diversas» mediante repeticiones creativas. El territorio subsistencial es el propio entorno o medio (*Umwelt*), que Raunig redefine como en medio, como una «ecología múltiple» (Raunig, 2018). Nunca podemos ser poseedores del enmedio; por el contrario, somos poseídos por él, «por sus espíritus, sus ritmos, sus bloqueos crueles, su flujo pegadizo». El enmedio es el plano inmanente de las interfaces maquínicas, donde todo está en perpetua emergencia, donde todo está en permanente devenir y transformación.¹⁹⁵ Según Guattari, es preciso reconstruir los territorios subsistenciales, y solo la producción de experiencias, de prácticas innovadoras centradas en la singularización individual y colectiva alejadas de una perspectiva tecnocrática, está en condiciones de hacer frente al influjo subjetivador del capitalismo mundial integrado. La consciencia de las operaciones computarizadas que desterritorializan la subjetividad constituye un punto de partida desde el cual se puedan producir nuevos territorios existenciales que no estén regidos por una concepción reduccionista del ser, sino orientados a explorar la infinidad de modelizaciones por crear: «La potencia de reproducción del CMI parece inexorable; pero choca con tantos modos de vida y de valorización social que no parece en absoluto absurdo confiar en que el desarrollo de nuevas respuestas colectivas —de nuevos agenciamientos de enunciación, evaluación y acción— procedentes de los más diversos horizontes, consiga finalmente destituirlo» (Guattari, y Alliez, 2004, 117).

¹⁹⁵ «“Sub” en el sentido de cerca de algo, inmediatamente en torno a algo, a veces oculto, escondido detrás de algo [...] subsistente en el sentido de algo insistente, persistente, que ofrece resistencia; subsistencial en el sentido de lo que deviene, co-forme, condidual, nunca fijado en el ser, nunca confinado en la existencia individual. El territorio es el enmedio [*milieu*], en el que personas, cosas y socialidades no existen a través de la sangre y el suelo, o de la propiedad, la ley y la individualidad, sino que subsisten a través de su subsistencia singular. El territorio es subsistencial porque socava las fortalezas y las estriaciones de todo aparato de estado, su lógica de propiedad, ley e individualidad; y al mismo tiempo socava todo cierre totalizador en comunidades estables (Raunig, 2018). Raunig describe el territorio subsistencial como un ritornelo fugaz: «es monstruoso y peligroso, al mismo tiempo que precario y vulnerable. No es más que un ritornelo fugaz, que en sus repeticiones y en sus modalidades heterogéneas de reterritorialización y desterritorialización traza y diferencia el territorio a cada momento. Es un ritornelo fugaz de los flujos, de la irrupción, de la desterritorialización, pero también trae consigo tierra, la tierra del territorio y la tierra concreta» (Raunig, 2018).

Capítulo 2. El devenir tierra de la filosofía y del arte. Deleuze, Guattari y la geofilosofía

Introducción

En este capítulo nos proponemos esbozar una constelación de ideas desarrolladas por Félix Guattari y Gilles Deleuze que son relevantes para el objeto de nuestra investigación. El encuentro entre los dos pensadores tras los acontecimientos del mayo del 68 marcará el inicio de una intensa colaboración que, sin abandonar la carrera que cada uno tenía —el primero como psicoanalista y activista político y el segundo como filósofo—, fructificará en la publicación de cuatro libros. Nos referimos al trabajo en dos volúmenes *Capitalismo y esquizofrenia* —compuesto por *El anti-Edipo* y *Mil mesetas* (publicado originalmente en francés en 1972 y 1980)—, a *Kafka. Por una literatura menor* (1975) y a *¿Qué es la filosofía?* (1991). *El anti-Edipo* se implica en una crítica del reduccionismo del marxismo y del freudismo que dominaban el panorama intelectual de izquierdas de la segunda posguerra mundial en Francia. *Kafka*, a su vez, puede ser descrito como un trabajo de crítica literaria donde los pensadores despliegan su concepción del *arte menor*. En *Mil mesetas* ponen en diálogo nociones centrales de Spinoza, Marx y Bergson con investigaciones relacionadas con la teoría de la complejidad. En su última obra conjunta se proponen delimitar los campos de la filosofía, de la ciencia y del arte, y sus respectivas relaciones. Las cuatro obras en su conjunto pueden ser definidas como un sistema abierto que constituye una geofilosofía. A pesar de que los autores no se embarcan en una elaboración conceptual explícita de este término hasta su último libro, se podría decir que su proyecto de *bajar el pensamiento a la tierra* no ha variado a lo largo de las cuatro obras. Con nuestro breve repaso, nuestro objetivo es triple: en primer lugar, nos interesa mostrar de qué manera el pensamiento de Deleuze se nutre del pensamiento de Guattari y viceversa.¹⁹⁶ En segundo lugar, pretendemos proporcionar algunos conceptos clave producidos en colaboración con Deleuze que facilitan una mejor comprensión de la estética ecosófica guattariana. Por último, veremos de qué manera la geofilosofía ofrece valiosas herramientas para activar una pragmática ecosófica que nos permita repensar las crisis multifacéticas del mundo contemporáneo sin caer en el ambientalismo tecnocrático o en el ecologismo reaccionario.

En términos generales, la geofilosofía es el nombre con el que Deleuze y Guattari se refieren al pensamiento de lo no humano, esto es, al pensamiento que emerge del mundo material. La geofilosofía también caracteriza el particular neomaterialismo desarrollado por ambos autores, tanto de forma colaborativa como individual. Su aspiración consiste en modelar un pensamiento que está constantemente sujeto a formaciones y deformaciones análogas a las de la Tierra, lo que invoca un cierto tipo de ateísmo frente a posiciones trascendentales. Para que el ateísmo sea coherente, la

¹⁹⁶ Con esta voluntad, nos sumamos a los autores cuyas recientes publicaciones intentan hacer justicia a la singularidad del pensamiento de Guattari y a su valor en la conformación del pensamiento de Deleuze. Numerosos autores se han embarcado en la inverosímil tarea de intentar diseccionar el pensamiento de ambos autores en los libros escritos conjuntamente. Alain Badiou incluso ha llegado a afirmar que Guattari fue poco más que una distracción para Deleuze, a quien privó de una propia actividad filosófica que transpiraba en los libros de los años setenta. Véase Alain Badiou (1997), *Deleuze: El clamor del ser*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

humanidad debe cesar de buscar su supuesta autenticidad y es preciso que se involucre en procesos esquizoides de devenir animal en permanente contacto con las fuerzas solares y gravitacionales. Semejante regreso a la Tierra no invoca un territorio más fuerte, sino una desterritorialización del ser; no convoca a individuos más fuertes, sino a agenciamientos colectivos de enunciación que se involucran en devenires revolucionarios. Nuestros autores parten de la premisa que el pensamiento es inmanente en la medida que se conecta a movimientos colectivos para crear nuevos territorios y nuevos mundos. Sin embargo, la dictadura de la opinión que rige en el mundo global suprime sistemáticamente el pensamiento a medida que las subjetividades se codifican por la axiomática del capitalismo mundial integrado. Siguiendo a Nietzsche, los autores sostienen que la invención de nuevos valores, nuevos hábitos de pensamiento y «nuevos pueblos», debe evitar la trascendencia y la moralidad. Ser fiel a nuestra adherencia intrínseca a la Tierra implica abandonar los mitos de la esencia y de la substancia. La concepción de la Tierra de Deleuze y Guattari no tiene que ver con visiones armónicas con un estado de la naturaleza, sino que se refiere a una materialidad real y autopoietica cuyas operaciones involucran a todos los campos de conocimiento, incluidas la filosofía, la ciencia y el arte.

La geofilosofía rechaza el binomio forma/substancia de la metafísica clásica y entiende que la materia —también referida por los autores como plano de consistencia— o cuerpo sin órganos, experimenta una doble articulación simultánea entre contenido y expresión. El primero se refiere a la articulación de orden molecular —la sedimentación gradual de la Tierra, el suelo y las piedras— y el segundo, a la molar —su organización en estratos—. Según nuestros autores, no existen sujetos preformados, sino multiplicidades, disposiciones o ensamblajes conformados por componentes heterogéneos. Los organismos, las formas y los conceptos son entendidos desde el punto de vista de la estratificación. Al igual que no existe una sola fórmula de estructurar la materia de manera que jerarquice otras subestructuras, el lenguaje, a pesar de sus pretensiones, no tiene nada de universal. Los signos son un tipo de estrato y pueden entrelazarse con otros estratos; sin embargo, no hay ningún estrato que sea más elevado o inferior a otro, ni tampoco pueden ser totalizados en una única forma de estratificación. La modulación del contenido y la expresión implica que cada estratificación es singular, destaca porque se ubica en un nivel único de distribución, lo que desmantela la ilusión de una expresión unificada, esto es, un alfabeto que pudiera deletrear el ser de las cosas. La ruptura del binomio forma/substancia por la irrupción del contenido asegura que nunca pueda existir una expresión totalizante, sino una multiplicidad de contenidos.

El modelo de pensamiento, acción y relación que elaboran Deleuze y Guattari, toma como punto de partida el monismo spinozista del rechazo de la dialéctica hegeliana y marxista de la conciencia y la otredad. El nuevo análisis se articula sobre la base de un concepto del poder entendido no como negativo o restrictivo —*potestas*—, sino como afirmativo, productivo y empoderador —*potentia*—, y un concepto de la crítica no como negación (conciencia de oposición), sino como creatividad (afirmación, proposición). El cuerpo —puede ser un animal, una idea, un cuerpo social, etc.— ya no se define por su forma, órganos o función, sino por una relación compleja entre velocidad y lentitud, reposo y movimiento —longitud—, y por el poder afectar y poder ser afectado —

latitud—. La conjunción de las dos variables mapea el cuerpo y al mismo tiempo constituye la naturaleza, el plano de inmanencia, siempre variable. Esta concepción spinozista del expresionismo de la materia conforma el naturalismo de Gilles Deleuze y la ecología radical de Félix Guattari. De acuerdo con la teoría de los afectos de Spinoza, el individuo se define no como una esencia inmutable, sino como un grado singular de poder, equipado con la capacidad de afectar y ser afectado. En lugar de describirse según el género o la especie, los cuerpos, los hombres y los animales no humanos son definidos por los afectos de que son capaces. Mientras que la taxonomía y la clasificación se refieren a una moralidad asociada con valores trascendentales, la ética se define como una etología, la cual es entendida como una tipología de modos inmanentes de existencia, donde lo bueno y lo malo reemplazan la anterior dicotomía moralista sobre el bien y el mal (Deleuze, 2001, 32-35). Mientras que la moralidad se basa en un sistema de representación sin lugar a la deformación, la ética se entrelaza con la estética, ya que busca inventar nuevas posibilidades de vida, nuevas formas de existir y experimentar nuevas relaciones con otros cuerpos, nuevas formas de afectar y ser afectado.

En el caso de la etología de los animales humanos, hay dos modos de afecciones: las acciones, que se originan dentro del individuo, y las pasiones, que provienen del exterior. La capacidad de afectar o poder de afección se define como la *potencia de acción*, la cual varía en función inversa a la *potencia de pasión*. Existen dos tipos de pasiones: de alegría y tristeza, positivas y negativas. Nos afectan las pasiones alegres cuando dos cuerpos se ponen en una relación de composición o complementariedad, lo que aumenta la potencia de acción. Por el contrario, el efecto de pasiones tristes sobre nosotros opera como una substracción, disminuye nuestra potencia de acción y fomenta impotencia. Si existir es perdurar, tender a preservar —*conatus*, definido por Spinoza como el esfuerzo por la «autopreservación» y la perdurabilidad—, se deduce que la ética es necesariamente una ética de la alegría, porque es la que hace subsistir a la acción, la creación, la afirmación y la proposición, y mejorar así nuestra potencia de acción: «la alegría ética corresponde a la afirmación especulativa» (Deleuze, 2001, 40). Lejos de seguir el proyecto del constructivismo lingüístico de deconstruir la metafísica de la presencia que guía el deseo de un significado inmediato, Deleuze y Guattari postulan una ontología de la diferencia: el sujeto —el ser— no es trascendente ni se basa en una estructura o totalidad unitaria —Significante, Dios, Capital—. En lugar de esto, Deleuze y Guattari desarrollan una metafísica diferencial centrada en el devenir, las multiplicidades y el campo de lo virtual. No están interesados en ir más allá de cualquier filosofía, sino en crear una filosofía completamente nueva, ya que, como sostienen, la tarea de la filosofía es crear conceptos. La problematización de la noción de lo humano que distingue el neomaterialismo deleuzo-guattariano se formula desde una perspectiva no antropocéntrica. Lo humano se expone a un proceso de transformación, de apertura y de afección al dominio de las máquinas no humanas. Esta mutación existencial es posible gracias a diferentes procesos de devenir animal, devenir tierra y devenir máquina, con los cuales se pretende resituar a lo humano dentro de un mundo no humano más amplio.

Estos devenires aspiran a desafiar los privilegios que se han autoconferido los humanos y que han heredado las tradiciones occidentales. Critican el antropocentrismo con el cual el sujeto humanista liberal protege a algunos miembros de la especie humana excluyendo a otros de su estatus y sus privilegios. Este hecho expresa una historia violenta de exclusiones políticas basadas en el género, la raza y la diversidad funcional, razón por la cual el devenir no humano del hombre surge como un proyecto paralelo al devenir mujer, devenir homosexual, devenir transexual, y una lista completa de alteridades significativas cuando se trata de imaginar un futuro sostenible. Como modelo que combina en un solo sistema la articulación de las relaciones materiales, cognitivas y afectivas, la geofilosofía enfatiza la importancia de la inmanencia sobre la trascendencia, del expresionismo de la materia sobre el constructivismo del lenguaje, de la producción sobre la representación. Contrariamente a la ontología jerarquizante en la que se sostiene la metafísica tradicional, el materialismo vitalista de Deleuze y Guattari postula una metafísica diferencial concebida desde una ontología ecosistémica horizontal. En lugar de esencias, sustancias y órganos, ven máquinas, funciones, procesos y singularidades. Las conexiones infinitas que permiten las máquinas, definen la formación del sujeto como dinámica, y no como una estructura estable. Los acoplamientos de los que son capaces permiten describir una fuerza que no se ocupa de resolver el misterio de la vida — lo que definiría una filosofía reflexiva—, sino que se involucra en la invención de posibilidades de vida y relaciones éticas productivas, lo que describiría una filosofía creativa.

Los filósofos alientan a la creación diaria de mapas como un método con el cual podemos transitar de aquellas estructuras rígidas a formaciones más flexibles y, eventualmente, proyectar líneas de fuga. Las primeras se refieren a la escuela, la familia, el servicio militar, el trabajo en la oficina, el matrimonio, etc. Las segundas conciernen a alianzas temporales, amores transitorios, grupos guiados por un sistema de parentesco flexible, etc. Las terceras aluden a las bifurcaciones que nos permiten cambiar el destino tal y como aparece descrito en los dos primeros tipos de estructuras. La geofilosofía se erige sobre el principio ecológico de la interconectividad generalizada, lo que implica tanto una *politicización de la naturaleza* como una *naturalización del lenguaje y la política*.¹⁹⁷ Uno de los términos que resuenan más directamente con lo geológico es el de *estratificación*. En *Mil mesetas* los autores sitúan la formación de rocas sedimentarias como uno de los muchos ejemplos de este proceso, el cual no se limita al campo de lo geológico, sino que también ocurre en los registros de lo orgánico y lo social. La mecánica de la estratificación comprende dos momentos: en primer lugar ocurre la «sedimentación», esto es, la deposición diferencial de material, y en segundo lugar, el «pliegue», es decir, la formación y deformación de entidades con propiedades emergentes.

«Geofilosofía» es a su vez el título de uno de los capítulos de *¿Qué es la filosofía?* (Deleuze y Guattari,

¹⁹⁷ Deleuze y Guattari conciben una filosofía de la naturaleza desde el punto de vista de la evolución creativa que debe mucho a la cosmología de Whitehead, quien se ocupó de reconciliar la permanencia con el cambio. Al decir de Isabelle Stengers e Ilya Prigogine, «su propósito era definir el campo conceptual en el que el problema de la experiencia humana y los procesos físicos podrían ser tratados consistentemente [...]. Lo que había que hacer era formular los principios necesarios para caracterizar todas las formas de existencia, desde la de las piedras hasta la del hombre [...]. Si bien cada teoría científica selecciona y extrae de la complejidad del mundo un conjunto peculiar de relaciones, la filosofía no puede favorecer ninguna región particular de la experiencia humana. A través de la experimentación conceptual debe construir una consistencia que pueda acomodar todas las dimensiones de la experiencia, tanto si pertenecen a la física, como a la fisiología, a la psicología, a la biología, a la ética, etc.» (1984, 94-95).

1993, 86-114) y, de manera más general, el término se refiere al intento de Deleuze y Guattari de refundar la filosofía desde el materialismo, desde lo terrenal y lo espacial.¹⁹⁸ Buscan desplazar la filosofía de su ocupación casi exclusiva con la temporalidad y la historicidad, para articularla en base a la espacialidad y la geografía, porque «pensar se hace más bien en relación entre el territorio y la tierra» (Deleuze y Guattari, 1993, 86). En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari defienden la tesis que la filosofía necesita un vínculo contingente entre la desterritorialización absoluta de un pensamiento de inmanencia radical y una desterritorialización social relativa que constituye un entorno de inmanencia social. Esto permite comprender que los momentos de la Antigüedad clásica y del capitalismo moderno no constituyen desarrollos causales necesarios; tan solo acontecimientos contingentes: «lo que va de Grecia a Europa a través del cristianismo no es una continuidad necesaria, desde el punto de vista del desarrollo de la filosofía: es el recommienzo contingente de un mismo proceso contingente, con otros datos» (Deleuze y Guattari, 1993, 99). La materia autopoietica, autoafirmativa y autoexpresiva es el objeto del materialismo inteligente en cuanto que filosofía. La materia no es un efecto del lenguaje, atrapada en el dominio de la semiótica, sino que es productiva, generativa, y maquina. La cuestión decisiva no es cómo un sujeto — cuerpo individual— explica conscientemente el mundo, sino cómo un sujeto se forma a partir de afectos y perceptos, desde una experiencia vital, desde una realidad vivida, desde una relación prepersonal y preindividual hacia la materialidad, conformando un ensamblaje heterogéneo — cuerpo múltiple—.

Considerada por muchos como la obra más importante de filosofía del siglo XX, *Mil mesetas* constituye un neomaterialismo que conjuga las formas de pensamiento de Marx, Nietzsche y Freud con la ciencia moderna, sorteando el determinismo y el vitalismo. *Mil mesetas* ofrece un antídoto a la parálisis política y al cientifismo postmoderno que ha condenado a las ciencias humanas y sociales en el último cuarto del siglo XX. El materialismo de Deleuze y Guattari emerge de una alianza de la filosofía de la diferencia con las ciencias de la tierra, las matemáticas, la física, la biología, la etología y la antropología.¹⁹⁹ A su vez, resulta de un encuentro de la filosofía con la teoría de la complejidad, campo de conocimiento que se ocupa de la investigación científica sobre sistemas de materiales autopoieticos. Su apuesta central consiste en hacer extensiva la noción de *sistemas materiales autoorganizados, autoafirmativos y autoenunciativos* —esto es, sistemas que no necesitan agentes trascendentes que lo determinen desde su exterior, como dioses, axiomas capitalísticos, líderes o sujetos de cualquier tipo— al ámbito de lo social, de lo lingüístico, de lo político y de lo económico. En el que será su tercer libro escrito a cuatro manos, Deleuze y Guattari introducen preguntas enigmáticas como «¿por quién se toma a la tierra?» (Guattari, 1988, 47), o «¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos?», (Guattari, 1988, 155), que emplazan al lector a proyectar nuevos territorios de pensamiento, de sensación y percepción, y lo alientan a habitar estos territorios.

¹⁹⁸ La empresa de la colaboración de los pensadores consiste en reformular la filosofía desde lo espacial y lo geográfico, por oposición a la linealidad de la historia. Mark Bonta y John Protevi (2004) han argumentado que las aplicaciones de la geofilosofía deleuzoguattariana constituyen una oportunidad sin precedentes para forjar nuevas modalidades de colaboración entre los geógrafos y los filósofos.

¹⁹⁹ La filosofía de la diferencia se refiere al trabajo desarrollado por las principales figuras de la filosofía francesa de la década de 1960, entre los cuales cabe citar Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, Michel Foucault y el propio Gilles Deleuze. Véase: <https://plato.stanford.edu/entries/deleuze/#ThoPla> (acceso: 30 de septiembre de 2019).

Mil mesetas puede ser descrito como una red descentrada o rizoma que habilita múltiples posibilidades para la experimentación con los flujos materialenergéticos, con ideas y acciones que conforman el mundo contemporáneo. Es desde esta perspectiva que el geógrafo Mark Bonta y el filósofo John Protevi (2004) definen la espacialización del pensamiento de Deleuze y Guattari como una investigación materialista y al mismo tiempo como una intervención geofilosófica empírica. Del mismo modo que el esquizoanálisis y la ecosofía, la geofilosofía empírica tiene una dimensión simultáneamente ética, estética y política, en la medida en que sus unidades de análisis son los cuerpos, los cuales son definidos por Deleuze y Guattari como sistemas que se apropian y se regulan en base a flujos de materia y energía, y se constituyen en múltiples registros físicos, químicos, biológicos, neuronales, sociales, etc. Los cuerpos pueden analizarse en términos ético-políticos, por ejemplo, atendiendo al coeficiente de dominación o puesta en funcionamiento de un cuerpo por otro en una jerarquía fija, o, por el contrario, al coeficiente de libertad con el que un cuerpo forma conexiones internas y externas múltiples, en constante mutación e intensidad creciente. En su análisis de la formación material de los cuerpos desde el punto de vista de la constitución de territorios —áreas domesticadas en las que se pueden implantar hábitos de pensamiento y desarrollar procedimientos para explotarlos—, la geofilosofía empírica de Deleuze y Guattari aspira a convocar una nueva Tierra, esto es, una nueva relación con los potenciales creativos de los sistemas materiales para formar cuerpos libres.

Cualquier lector que abra las páginas de *Mil mesetas* se encontrará con innumerables términos que evocan a la geología, a la geografía y a las ciencias de la tierra: *tierra*, *territorio*, *estratos*, *territorialización*, *desterritorialización*, etc. Sin embargo, uno de los conceptos que parece unir a todos los sistemas de pensamiento es la noción de *tierra*. Asignándole una relación íntima con las nociones de *suelo* y de *territorio*, y conscientes de que en lengua francesa *terre* remite a la Tierra tanto en el sentido astronómico como en el sentido geográfico, Deleuze y Guattari emplean el concepto de *tierra* para designar diferentes modalidades de ocupación de la superficie terrestre: el estado sobrecodificador, los nómadas de las estepas, la tribu territorial, etc. Con frecuencia, los autores usan el término para referirse al cuerpo sin órganos como una manifestación de la vida no organizada o inmanente, como el plano virtual de consistencia sobre el que se forman los estratos. La tierra también se refiere al devenir intensivo de los estratos y de los agenciamientos territoriales. Tanto en *Mil mesetas* como en *¿Qué es la filosofía?* los autores convocan la creación de una nueva Tierra para referirse a la capacidad de los cuerpos —definidos como sistemas materiales— para formar rizomas y máquinas de guerra mediante articulaciones ético-estéticas. El franqueamiento de umbrales que resultan de estos rizomas o máquinas de guerra puede ser descrito como una desterritorialización absoluta que alcanza las fuerzas cósmicas y futuras del plano de consistencia (Deleuze y Guattari, 1988, 350). En su sentido geográfico, la tierra está constantemente acechada por las sobrecodificaciones de los aparatos de estado, que impone un «sistema de esclavitud maquina» mediante sus regímenes de signos (Deleuze y Guattari, 1988, 436). Esta sobrecodificación da forma al espacio estriado de la tierra; esto sucede cuando la tierra es apropiada, distribuida, segmentada, convertida en productiva, clasificada y categorizada. En este sentido, la estratificación designa el proceso de imposición de códigos y territorios por otros cuerpos mediante relaciones de fuerza.

2.1. El rizoma como principio de conectividad transversal y la actualización de lo virtual como diferenciación creadora

Uno de los conceptos rectores de la geofilosofía es el *rizoma*, que puede ser descrito como una red o multiplicidad descentralizada, que a menudo se emplea como sinónimo de *consistencia*. Deleuze y Guattari usan este término por primera vez en *Kafka. Por una literatura menor*, para describir la organización de una madriguera y para caracterizar la obra de Kafka, la cual «tiene innumerables puertas, principales y auxiliares [...] entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro. Al decir de los pensadores franceses, el lector de Kafka se implica en la misión de buscar «cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto» (Deleuze y Guattari, 1978, 11).²⁰⁰ Sin embargo, no será hasta *Mil mesetas* que los autores extenderán este concepto de la botánica a la existencia misma, al cual dedicarán un capítulo entero, el cual, a su vez, funciona como una introducción a su *magnus opus*. Deleuze y Guattari describen el concepto de *rizoma* en base a seis principios interrelacionados. En primer lugar está el principio de *conexión generalizada*, que oponen a la idea de orden o modelo.²⁰¹ En segundo lugar, el de *heterogeneidad de codificaciones*, por el cual se describe la capacidad de los rizomas de mezclar cadenas semióticas con otros agenciamientos. En tercer lugar, el de *multiplicidad de determinaciones y dimensiones*, el cual oponen a la idea de sujeto u objeto unitario: el rizoma no es trascendental, sino inmanente.²⁰² En cuarto lugar, el de *ruptura asinificante* del territorio, de estratificación y de segmentación, por parte de una línea de fuga que preserva su consistencia heterogénea. En quinto lugar, el de *cartografía*, el cual oponen a la noción de *calco*: el mapeado de la emergencia es necesario para que se produzca un rizoma.²⁰³ Por último, el de *calcomanía*, por el cual sostienen que cualquier calco debe ser vuelto a poner en el mapa, ya que la aparente reproducción engendra diferenciación: el rizoma no es un modelo como lo es un árbol, sino que constituye un «proceso inmanente» (Deleuze y Guattari, 1988, 25). Los rizomas pueden ser descritos como interfaces o zonas de contacto entre raíces de plantas, microorganismos y otros elementos del suelo.

El sistema rizomático de las especies bulbáceas se opone al sistema arborescente de los árboles, en el sentido en que este último dispone de un sistema central del cual emanan unas ramas secundarias, mientras que los primeros se distinguen por un principio de organización descentralizada de brotes que se extienden horizontalmente a lo largo de la superficie. Con el esquizoanálisis, Deleuze y Guattari recurren al rizoma para hablar del deseo, el cual, como hemos visto, no asocian con la carencia, sino que le asignan una cualidad de autoproducción y de conexión con lo social, con

²⁰⁰ En la introducción de *Mil mesetas* Deleuze y Guattari se vuelven a referir a las madrigueras desde el punto de vista del rizoma: «Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura» (Deleuze y Guattari, 1988, 12).

²⁰¹ «A diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza» (Deleuze y Guattari, 1988, 25).

²⁰² «El rizoma no se deja reducir ni a lo uno ni a lo múltiple [...]. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plano de consistencia del que siempre se sustrae lo uno ($n-1$)» (Deleuze y Guattari, 1988, 25).

²⁰³ «Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco [...]. Si el mapa se opone al calco, es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real» (Deleuze y Guattari, 1988, 17).

regímenes asignificantes, etc., lo que a su vez caracteriza su noción de *inconsciente maquínico*: «Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es *producir inconsciente* y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente» (Deleuze y Guattari, 1988, 22). A diferencia de los modelos psicoanalíticos estructuralistas freudianos y lacanianos, Deleuze y Guattari proponen que la subjetividad no se produce en base a modelos prefabricados o a representaciones genealógicas, sino que se engendra desde la experimentación y el ensayo. El lenguaje es descrito por nuestros autores desde el punto de vista del rizoma, el cual oponen al diagrama arborescente de Noam Chomsky, que sigue siendo autorreferencial y divorciado de sus referentes. El rizoma, contrariamente, es un sistema heterogéneo que constantemente establece conexiones con diferentes regímenes de signos, organizaciones de poder, y con los devenires de las artes, de las ciencias y del *socius* ((Deleuze y Guattari, 1998, 13).²⁰⁴ La naturaleza subterránea del rizoma es decisiva, desde el momento en que evoca la capacidad de tejer una red tentacular oculta de fuerzas interconectadas que se han adaptado para resistir las fuerzas estratificadoras de la superficie y del aire, y particularmente del estado jerarquizante. Dicho esto, no obstante, es preciso indicar que todo rizoma siempre presenta rasgos jerarquizados y estriados, del mismo modo que las ramas del árbol siempre tienen algo de suavidad. La cualidad elemental del rizoma es su lisura y planitud; esto quiere decir que nunca puede ser sobrecodificado por una dimensión suplementaria a la suya propia. Sus componentes pueden ser descritos como cuerpos constitutivos o conjuntos de signos-partícula que pueden moverse de forma novedosa desde el punto A hasta el punto B sin pasar por pasos jerárquicos o barreras impuestas. De ahí que posea el poder de emerger del espacio estriado en cualquier punto, y que preserve un principio de singularidad o autonomía. Además, debido a que no tiene una organización centralizada, no puede erradicarse por completo: tiene múltiples líneas de fuga, por lo que las fuerzas que escapan siempre pueden restablecerse en otro lugar y brotar para formar nuevos rizomas.

El proceso de formación del rizoma siempre es la conjunción continua: «y... y... y...»; es decir, no tiene ni principio ni fin; siempre se encuentran *in media res* y, por tanto, como proceso horizontal de transformación, no debe ser considerados desde su resultado, sino por su modo específico de proceder.²⁰⁵ A lo largo de *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari ofrecen innumerables ejemplos de rizomas: el inconsciente, un río, la hormiga de fuego, las micorrizas, la sexualidad, la selva tropical, etc. El rizoma, a su vez, se refiere al entorno (*milieu*) de las cosas y los seres, el tejido que entrelaza las mesetas. A esta lista podríamos añadir fuerzas terroristas con células distribuidas por todo el mundo que, debido a su capacidad de descentralización, no es posible erradicarlas. Como hemos

²⁰⁴ «El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc.» (Deleuze y Guattari, 1988, 13).

²⁰⁵ «Los procesos son los devenires, los cuales no pueden juzgarse por los resultados que alcanzan, sino por las cualidades de su transcurso y por la potencia de su continuación: es el caso de los devenires-animales o de las individuaciones no subjetivas. Hemos contrapuesto, en este sentido, los rizomas a los árboles, ya que los árboles, o más bien los procesos arborescentes, son los límites provisionales que detienen por un momento el rizoma y su transformación» (Deleuze, 1995, 125).

visto anteriormente, otro ejemplo sería Internet, el cual puede ser descrito como un rizoma compuesto por regímenes de signos significantes y asignificantes que se caracteriza por el principio de interconectividad y de organización no jerárquica. En efecto, Internet permite una conectividad transversal entre dos o más usuarios, los cuales se inscriben en una comunidad de usuarios abierta y descentralizada. Este sería un caso en el que se ha mapeado un rizoma y se ha experimentado un devenir; sin embargo, este no es siempre el caso y, en lugar de engendrar rizomas, podríamos estar sujetos a las decisiones del hipertexto y estar creando un calco entre códigos de un sistema binario. En la actualidad constatamos la manera en que Internet es un rizoma relativamente estriado que, aunque posee unas grandes potencialidades creativas y de resistencia, está siendo constantemente territorializado, segmentando el espacio flexible e invadiendo la privacidad de los usuarios para alimentar el lucro e intensificar la vigilancia. Dado que al usuario de una computadora individual se le confiere un valor como sujeto (como consumidor o como personaje sospechoso, por ejemplo), la alternativa clara para el usuario es erigir *firewalls* que bloqueen los flujos, que filtren las fuerzas deseadas de los depredadores, espías, *spammers* y otros enjambres que pueblan el oscuro espacio de Internet. A pesar de que, en el campo de la teoría de los nuevos medios, la teorización del rizoma es vista como una precursora de Internet, Deleuze y Guattari insisten que la inspiración de su filosofía de la inmanencia no proviene de la informática, sino más bien de la neurología.²⁰⁶

La distinción entre lo actual y lo virtual es quizás la contribución más significativa de la metafísica de Deleuze, de Guattari, y de Deleuze y Guattari. De entrada, cabría curarnos de asociar lo virtual a la tecnología computacional de la realidad virtual: para Deleuze y Guattari, lo virtual no se ubica en un dominio separado de la realidad ni discurre por encima nuestro de manera trascendental, sino que conforma, determina y compone la realidad de manera inmanente, y a su vez compone todas las realidades posibles. De ahí que, más que realidad virtual, tendríamos que hablar de «la realidad de lo virtual» (Deleuze, 2002a, 314). Lo virtual no tiene nada de indeterminado, sino que, por el contrario, se refiere a una determinación de la diferencia. Deleuze, siguiendo a Bergson, no opone lo virtual a lo real, sino a lo actual. Esta distinción, a su vez, se contrapone a la distinción entre lo real y lo posible. Esta no constituye una mera disputa terminológica, sino que, tal y como afirma Deleuze, concierne a la existencia misma.²⁰⁷ La premisa básica que permite la distinción entre lo posible y lo real con lo virtual y lo actual es la observación de que lo real siempre se erige sobre una imagen de lo posible, por eso lo real y lo posible son indistinguibles y se sitúan fuera de la realidad y de la existencia.²⁰⁸ Para Deleuze, lo posible se sujeta a las reglas de la semejanza y la limitación para

²⁰⁶ «nuestra inspiración no viene hoy de los ordenadores, sino de la microbiología del cerebro: el cerebro se presenta como un rizoma, una hierba más que un árbol, “an uncertain system” con mecanismos probabilísticos, semialeatorios, cuánticos. No es que pensemos según los conocimientos que tengamos acerca del cerebro, sino que todo pensamiento nuevo traza en el cerebro surcos desconocidos, lo tuerce, lo pliega o lo rasga. Como el milagro de Michaux. Al crear conceptos, la filosofía moviliza nuevos caminos, nuevas sinapsis, pero también la biología cerebral descubre por sus propios medios la semejanza objetiva material o la potencia de esta imagen» (Deleuze, 1995, 128).

²⁰⁷ «Lo posible se opone a lo real; el proceso de lo posible es, por consiguiente, una “realización”. Lo virtual, por el contrario, no se opone a lo real; posee una plena realidad por sí mismo. Su proceso es la actualización. Se cometería un error si se ve en esto tan solo una disputa verbal: se trata de la existencia misma» (Deleuze, 2002a, 318).

²⁰⁸ «Lo posible no tiene realidad (aunque pueda tener una actualidad); inversamente, lo virtual no es actual, pero posee *en cuanto tal* una realidad [...]. Por otra parte, desde un punto de vista distinto, lo posible es lo que se “realiza” (o no se realiza); ahora bien, el proceso de realización está sometido a dos reglas esenciales, la de la semejanza y la de la limitación [en la medida que] lo real es a imagen de lo posible que realiza (solo tiene de más la existencia o la realidad, lo cual se traduce diciendo que desde el punto de vista del concepto no hay diferencia entre lo posible y lo real). Y como no todos

realizarse, mientras que lo virtual, por otro lado, se actualiza mediante la diferencia y la creación. Esto equivale a decir que lo posible, desde el momento en que está predeterminado por una imagen preexistente a la que se tiene que semejar, implica un ejercicio dogmático de representación. Lo posible opera como una imagen especular de lo real y, sin embargo, el problema viene cuando se pretende plantear esta imagen como una novedad, una alternativa en el orden de lo real, mientras que solo genera una imagen distorsionada que constituye un reconocimiento de lo semejante.²⁰⁹

En la medida en que lo posible y lo real constituyen un circuito cerrado ajeno a la realidad, lo posible constituye una forma de crítica trascendente. Contrariamente, lo virtual constituye una modalidad de crítica inmanente, desde el momento en que navega en las contradicciones del presente para presentar algo nuevo, algo diferente. Esta creación siempre comporta una destrucción, en el sentido que constituye una resistencia al presente, con las significaciones dominantes y los hábitos de pensamiento estratificados. Para Deleuze y Guattari, esta crítica inmanente con el entorno presente debería constituir el objeto mismo de la filosofía política (Deleuze y Guattari, 1993, 102). Tal y como argumentarán en su último libro, la tarea de la filosofía es la creación de conceptos. Desde el momento en que crear equivale a destruir, «la creación [...] apela en sí misma a una forma futura, pide una tierra nueva y un pueblo que no existe todavía» (Deleuze y Guattari, 1993, 110). La afirmación, la creación y la orientación hacia el futuro son tres características que definen el proyecto filosófico de Deleuze y Guattari. Resistir al presente equivale a convocar un futuro, un «pueblo nuevo», un «mundo nuevo» y un «hombre nuevo» (Deleuze y Guattari, 1993, 113). Nuestros autores no se involucran en un ejercicio de crítica negativa —como lo hace la dialéctica de Theodor Adorno— porque este tipo de crítica bloquea los devenires e impide la creación (de conceptos, de hábitos de pensamiento, de configuraciones existenciales, etc.). La crítica negativa se inscribiría en la lógica de lo posible y lo real. La lógica de lo virtual y lo actual, en cambio, convoca un tipo de crítica que siempre conlleva un ejercicio de creatividad. La ontología diferencial de Deleuze se ocupa de pensar la diferencia en tanto que afirmación, la cual opone a la identidad como unidad. El modo de evitar la crítica negativa es precisamente cimentar su filosofía en base a la diferencia crucial entre lo virtual y lo actual. Desde el momento en que lo posible está permanentemente mediatizado por la representación, la diferencia está subordinada a una identidad del concepto, el cual la determina negativamente. En este esquema, la realidad es un «añadido» que está determinado previamente por el concepto.

Por ello, la diferencia en lo posible es de orden trascendente. Sin embargo, Deleuze defenderá que toda trascendencia es una abstracción y retroproyección en el espacio plano de la inmanencia.²¹⁰ En

los posibles se realizan, la realización implica una limitación por la que determinados posibles se consideran rechazados o impedidos, mientras otros “pasan” a lo real. Lo virtual, por el contrario, no tiene que realizarse, sino actualizarse; y la actualización ya no tiene como reglas la semejanza y la limitación, sino la diferencia o la divergencia y la creación» (Deleuze, 1987, 101-102).

²⁰⁹ Se podría decir que la utopía, desde el momento en que se plantea en relación dialéctica con lo posible y lo real, se inscribe en esta lógica representacional.

²¹⁰ Para Deleuze, el pensamiento identitario trascendente es siempre negativo: «¿Cuál es la condición para que la diferencia sea empujada, proyectada en un espacio plano? Precisamente, cuando se la ha puesto por la fuerza en una identidad previa, cuando se la ha colocado sobre esa pendiente de lo idéntico que, necesariamente, habrá de llevarla y hacerla reflejar donde la identidad quiere, es decir, en lo negativo» (Deleuze, 2002a, 94).

lo virtual, la diferencia nunca queda subordinada a la identidad del concepto en la representación, sino que «designa una multiplicidad pura en la Idea, que excluye radicalmente lo idéntico como condición previa», y por ello constituye «la modalidad de lo diferencial en el seno de la idea» (Deleuze, 2002a, 319). Lo virtual designa lo real que aún debe ser actualizado y, lejos de quedar atrapado en la filosofía de la trascendencia, convoca una filosofía de la immanencia. Mientras que la lógica de lo posible se basa en una metafísica de la presencia —una lógica identitaria del ser—, lo virtual afirma una metafísica diferencial basada en la ontología del proceso y del devenir. La diferencia en sí sólo se puede dar en lo virtual, en la multiplicidad, en lo indiferenciado. En la medida en que actualiza una diferencia en sí misma que discurre ajena a la representación, el proceso de actualización de lo virtual es lo que constituye el acto creativo. Deleuze y Guattari emplean el concepto de *lo virtual* para definir el estado aún no actualizado e indiferenciado que asienta las ideas.²¹¹ Por otro lado, lo emplean para hablar de un estado que contiene todas las posibilidades —y, por tanto, no puede ser realizado— en virtud de una idea que expresa variaciones diferenciadas por medio de una retención de rasgos del caos. Este proceso se aplica en todos los ámbitos: histórico, artístico, científico, político, etc. Partiendo de las nociones de *eterno retorno* de Nietzsche, de *pasado puro* de Bergson y de *memoria involuntaria* de Proust, Deleuze insiste en que la actualización de lo virtual no tiene que ser confundida con la realización de lo posible.²¹² No existe un maestro creador que fabricaría un mundo mejor, como en Leibniz. Lo actual no aspira a parecerse a un mundo virtual ideal, como en Patón. Si el pasado es infinito, todas las posibilidades han ocurrido; por ello, se trata más bien de poder pensar nuevos mundos, de poder conceptualizarlos y actualizarlos. Y a la actualización de una virtualidad, la virtualidad diferenciadora, le corresponde una tarea, esto es, la vocación constructivista de la afirmación.²¹³

Lo virtual también puede ser pensado, con Bergson y su teoría de la «memoria pura», como una dimensión temporal de un objeto, una dimensión que no está separada del objeto, sino que le es intrínseca. Lo virtual no permanece separado de lo actual; está contenido en él, sumergiéndose en él como una dimensión objetiva (Deleuze, 2002a, 314). La expresión deleuziana «empirismo trascendental» responde a su intención de ir más allá de la experiencia, hacia las condiciones de la experiencia real mediante la actualización de lo virtual. En la medida en que implica una investigación y una intervención en nuestros territorios existenciales, y en tanto que implica elecciones y selecciones, la actualización de lo virtual, constituye una articulación ético-política. El arte y la tecnología constituyen dos herramientas muy eficaces para actualizar nuevas espacialidades y nuevas temporalidades, en definitiva, para actualizar una nueva Tierra. Tanto los textos sobre cine

²¹¹ «Lo virtual [...] es el carácter de la idea; es a partir de esa realidad que se produce la existencia, y se produce conforme a un tiempo y a un espacio immanentes a la idea» (Deleuze, 2002a, 318-319).

²¹² En *Proust y los signos* Deleuze relaciona la memoria espontánea de Bergson y la memoria involuntaria de Proust desde el punto de vista de lo virtual como un tiempo fractal: «se puede dar una semejanza entre las concepciones de Bergson y Proust [...]. Que no nos remontamos de un actual presente al pasado, que no reconstituimos el pasado con presentes, sino que de golpe nos situamos en el propio pasado [...]. Este ser en sí en el pasado, Bergson lo denominaba lo virtual. Igualmente Proust, cuando habla de los estados inducidos por los signos de la memoria: “Reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos”» (Deleuze, 1972, 71).

²¹³ «a lo virtual le corresponde la realidad de una tarea por cumplir o de un problema por resolver; el problema es el que orienta, condiciona, genera las soluciones; pero estas no se asemejan a las condiciones del problema» (Deleuze, 2002a, 319)

de Deleuze como los escritos de Guattari sobre las pinturas de Balthus o sobre los *ready-mades* de Duchamp, se proponen abrir la percepción y la memoria a mundos más allá de lo humano, esto es, más allá de las representaciones personalógicas. Los afectos y los perceptos que emanan de la obra de arte nos ensamblan a ella y formamos un circuito que se desenvuelve ajeno a las coordenadas del tiempo cronológico. En suma, para Deleuze y Guattari la filosofía debe ocuparse de pensar más allá de lo humano, pensar más allá de la representación. En su tarea de actualizar territorios no humanos, se podría decir que el arte y la tecnología producen modos de subjetividad posthumanos. Es en el borde entre lo actual y lo virtual donde se encuentran albergadas las potencialidades de creación, de transformación y de diferenciación. La condición operativa para involucrarnos en estas transformaciones es transitar de un pensamiento identitario —de las cosas, de los objetos, de las substancias— a un pensamiento inmanente que describe los objetos como emergencias de las relaciones.

2.2. La construcción del plano de inmanencia como la condición operativa para la experimentación con nuevas modalidades existenciales

Para Deleuze y Guattari la filosofía se ocupa de comprender el modo en que el pensamiento emerge sobre el plano de inmanencia y a través de formas que pertenecen a este plano.²¹⁴ La inmanencia se opone a la trascendencia, la cual siempre se asocia con la religión, en el sentido que para la última, Dios está más allá o por encima de nuestro mundo, mientras que para la primera, se encuentra entre el mundo físico.²¹⁵ Sin embargo, como hemos visto anteriormente, para nuestros autores solo existe el plano de inmanencia y la trascendencia solo es una proyección de figuras sobre el plano de inmanencia desde un pretendido punto de vista vertical, como en el caso de los iconos religiosos.²¹⁶ La filosofía, por el contrario, puebla el plano de inmanencia con conceptos, los cuales están íntimamente conectados entre ellos y con el plano de inmanencia del cual emergen. El empirismo trascendental de Deleuze y la geofilosofía de Deleuze y Guattari describen los conceptos como expresiones de entidades que pueden ser percibidas, sentidas o imaginadas, más que como conceptos que explican unos hechos de acuerdo con unos criterios abstractos. Los conceptos solo difieren entre ellos, y no de un sistema de representación, de una imagen de pensamiento preestablecida de la cual dependerían y a la cual estarían sujetos. Deleuze y Guattari toman a Baruch Spinoza como el filósofo de la inmanencia por antonomasia, a partir del cual elaboran su teoría del deseo. Este no permanece escindido de lo social, sino que es inmanente a él. El concepto

²¹⁴ Hacia el final de su vida, la cuestión de la inmanencia ocupará una centralidad notable en la obra de Deleuze. Ejemplo de ello es su último ensayo, *La inmanencia: una vida...*, que escribió en 1995, pocos meses antes de acabar con su vida. El breve texto fue publicado en la revista *Philosophie* (47), publicada por Minuit el 1 de septiembre. En lengua castellana, el texto está disponible en línea en varios sitios web. Véase https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/05/deleuze_la-inmanencia-una-vida.pdf (acceso: 6 de octubre de 2019).

²¹⁵ «Los primeros filósofos son los que instauran un plano de inmanencia como un tamiz tendido sobre el caos. Se oponen en este sentido a los sabios, que son personajes de la religión, sacerdotes, porque conciben la instauración de un orden siempre trascendente, impuesto desde fuera por un gran déspota o por un dios superior a los demás» (Deleuze y Guattari, 1993, 47).

²¹⁶ En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari hablan de «los hexagramas chinos, [de] los mandalas hindús, [de] los sefirot judíos, [de] las “imaginables” (*imaginaux*) islámicas, [y de] los iconos cristianos» como un tipo de pensamiento que aspira a poblar el plano de inmanencia con figuras (Deleuze y Guattari, 1993, 90).

central en Spinoza y alrededor del cual Deleuze y Guattari articularán su filosofía es la *univocidad del ser y de la materia*, el cual concibe la existencia de una sola substancia que es causa de todas las cosas, de todos los atributos y de todos los modos. La inmanencia no depende de ningún objeto ni de ningún sujeto; no está creada por ninguna entidad exterior a ella, que existe en sí misma. Esta concepción describe el Dios panteísta de Spinoza: «Dios es causa inmanente, pero no transitiva, de todas las cosas [...] excepto Dios no puede darse substancia alguna [...] esto es [...] cosa alguna excepto Dios, que sea en sí» (Spinoza, 1980, proposición XVIII).

Para Deleuze, siguiendo a Spinoza, las expresiones de la misma substancia infinita no pueden ser separadas de los modos finitos en los que la substancia se expresa, porque los diferentes atributos y las modificaciones de estos atributos no se sitúan en una relación causal entre ellos. Las expresiones y los modos no convergen, sino que se expresan, de manera paralela por la misma materia unívoca. Es preciso aclarar que son las substancias y los modos los que están en relación de inmanencia, más que entender que la inmanencia es inmanente a la substancia.²¹⁷ En un sentido filosófico, Deleuze y Guattari emplean la inmanencia para describir el devenir creativo del mundo como resultado de la capacidad de autoafirmación y autoorganización de los cuerpos o sistemas materiales complejos. La materia, para Deleuze y Guattari, no está sujeta a ninguna forma que la precede; en otras palabras, no se pliega por una estructura o un molde exterior, sino que se caracteriza por sus rasgos de expresión y por su capacidad de autoproducción. Rechazando el modelo hilemórfico aristotélico y siguiendo a Gilbert Simondon, la materia se define por su plasticidad, por sus rasgos de afirmación, por su apertura, por su inclinación hacia la transformación. La materia se compone de singularidades, de fuerzas particulares y de potencialidades específicas, y en este sentido es el orden de la pura diferencia. De ahí se infiere que son las relaciones diferenciales las que determinan a la forma, y no al revés. No se trata de un proceso de amoldar, sino de una operación de modulación que consiste en un modelado continuo y siempre variable a través de estados de equilibrio, lo que remite de nuevo al principio de autopoiesis.

Una filosofía inmanente se ocupará de mostrar la medida en que la producción hilemórfica es producto de una operación política, una manufactura hecha por un artesano maestro creador. A su vez, los agentes trascendentes que sobrecodifican y estratifican los procesos deben considerarse como productores de operaciones morfogenéticas. Sin embargo, la filosofía es solo una entre muchas formas de conocimiento. En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari delimitan lo que consideran como las tres grandes formas de conocimiento disciplinario: la filosofía, la ciencia y el arte. La filosofía actualiza lo virtual sobre el plano de inmanencia o consistencia. La ciencia actualiza lo virtual por medio del plano de referencia. El arte actualiza lo virtual mediante el plano de composición. En la segunda parte de nuestra investigación abordaremos con detenimiento los presupuestos de la estética inmanente de Deleuze y Guattari. En este apartado nos centraremos en describir la construcción del plano de inmanencia como el proceso prefilosófico en el que el

²¹⁷ Tal y como sostiene Deleuze, «la inmanencia implica ante todo la univocidad de los atributos: tanto [de] las substancias que [los] componen como de los modos que contienen, se afirman los mismos atributos». Tal y como prosigue Deleuze, «solo Dios es una causa [...] la causa es esencialmente inmanente, esto es, permanece en sí misma para producir (en contra de la causa transitiva), tal y como el efecto permanece por sí solo (en contra de la causa que emana)». *Spinoza: Practical philosophy*, trad. de Robert Hurley, San Francisco, City Lights, 1988, p. 52-54. Las citas han sido extraídas de la traducción inglesa, que cuenta con un índice de los conceptos principales de la ética, ausente en las ediciones en lengua castellana.

pensamiento se encuentra con su exterioridad como condición operativa para poder renovar la imagen de pensamiento. Deleuze y Guattari distinguen la filosofía, la ciencia y el arte de la opinión o de la *doxa* en el sentido que mientras la segunda se inscribe en una lógica reproductiva —del entorno, de los hábitos de pensamiento, de las significaciones dominantes—, las primeras constituyen formas de conocimiento orientado a la creatividad y hacia el futuro, hacia la construcción de una nueva Tierra y de un pueblo por venir.²¹⁸ La opinión podría ser descrita como una suerte de pensamiento de la mayoría en un momento particular —diferencia entre posibles—. La filosofía, la ciencia y el arte, en cambio, se ocupan de la creación, de la producción; engendran, en definitiva, una diferenciación como actualización de una virtualidad.

En el análisis deleuziano de la lógica del sentido, la paradoja es una cualidad que diferencia a la filosofía de la *doxa*. Esta última lo subordina todo a una significación reconocible o un buen sentido, o a las creencias existentes o sentido común.²¹⁹ La filosofía debe evitar caer en la rivalidad a la que condena la opinión, poniéndola en tela de juicio, la cual opone «una proposición cuyos argumentos son percepciones y afecciones» que caracterizan la opinión, a «una *episteme* como un saber adecuado para la filosofía» (Deleuze y Guattari, 1993, 147). La tarea de la filosofía es mucho más compleja. Se ocupa de tres operaciones interrelacionadas, las cuales dependen una de otra: la creación de conceptos, la construcción de personajes conceptuales y el establecimiento de un plano de inmanencia o consistencia. Este último proceso puede ser descrito como la preparación del terreno sobre el cual se pueden construir los conceptos; es la creación de un espacio conceptual donde los conceptos son entendidos como territorios a los cuales se debe aportar consistencia. Los personajes conceptuales o figuraciones habitan estos conceptos y ayudan al filósofo a negociar nuevas imágenes de pensamiento que emergen de nuevas intuiciones. De las tres operaciones en las que se involucra la filosofía, el establecimiento del plano de inmanencia es la que va primero. Trazar este plano equivale a establecer las condiciones del problema, establecer los conceptos que lo poblarán, a la manera de una solución. Como tarea, la construcción del plano de inmanencia constituye un encuentro con lo no filosófico, es el «afuera» de la filosofía. A diferencia de la inmanencia, que describe el estatus ontológico de la diferencia, el *plano* de inmanencia se refiere al medio absoluto e ilimitado que permite la conexión y la variación entre conceptos, más que representar una imagen de pensamiento o una estructura a la cual deberían referenciar. En la medida en que discurre a una velocidad infinita, el plano de inmanencia no puede ser pensado, y por ello constituye el afuera del pensamiento.

²¹⁸ «Si se confunde el concepto filosófico con una función o una proposición, no será bajo una especie científica o incluso lógica, sino por analogía, como una función de la vivencia o una proposición de opinión [...]. Entonces hay que producir un concepto que dé cuenta de esta situación: lo que la *opinión* propone es una relación determinada entre una percepción exterior como estado de un sujeto y una afección interior como paso de un estado a otro (exo y endorreferencia). Tomamos una cualidad supuestamente común a varios objetos que percibimos, y una afección supuestamente común a varios sujetos que la experimentan y que aprehenden con nosotros esta cualidad» (Deleuze y Guattari, 1993, 146).

²¹⁹ «La manifestación de la filosofía no es el buen sentido, sino la paradoja. La paradoja es el *pathos* o la pasión de la filosofía. También hay muchas clases de paradojas que se oponen a las formas complementarias de la ortodoxia, buen sentido y sentido común» (Deleuze, 2002a, 341). Para Deleuze, la diferencia no es contradictoria, ni puede contradecir nada, ya que solo se determina a través de la repetición, parecido y semejanza. Aunque este planteamiento pueda resultar paradójico, no lo es, ya que como observa, «La fuerza de las paradojas reside [...] en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción. El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de quien deriva, es decir, a las paradojas o, más bien, a lo que representan las paradojas» (Deleuze, 2005a, 59).

El proyecto filosófico de Deleuze y Guattari puede ser descrito como un intento de mapear y modelar una nueva imagen contemporánea del pensamiento, tal y como lo hizo Kant en su momento.²²⁰ Sin embargo, Kant vuelve una y otra vez al registro de la representación, del reconocimiento con lo semejante, y, por tanto, al registro del buen sentido. Deleuze y Guattari defenderán que no existe una única imagen de pensamiento o un plano de inmanencia, sino que un plano —tal y como ponen en evidencia en *Mil mesetas*— puede y debe ser construido. El encuentro con lo no filosófico, con el afuera del pensamiento, es de suma importancia en la medida en que puede destruir una imagen del pensamiento existente e involucrarse en el engendramiento de una nueva. Al enfrentarse a su afuera, la construcción del plano de inmanencia constituye una experimentación en sí misma; requiere una subjetividad experimental del filósofo que actualiza lo virtual, por oposición a una subjetividad representativa e identitaria que queda confinada en un bucle entre lo posible y lo real. Este ejercicio de experimentación constituye un medio «del orden del sueño, de procesos patológicos, de experiencias esotéricas, de embriaguez o de excesos» (Deleuze y Guattari, 1993, 46). Mediante la construcción del plano de inmanencia, la invención de personajes conceptuales y la composición de conceptos, el filósofo se enfrenta al caos para darle consistencia y, sin embargo, para retener su velocidad y su productividad. Es en este sentido que la filosofía se pueda redefinir como una «ética del caos» que se ocupa de producir formas sostenibles de coexistencia con el caos en contraposición con los clichés de la opinión.²²¹ El caos es una entidad que contiene virtualmente todas las posibilidades y, sin embargo, más que definirlo como un contenedor de las infinitas diferencias, su primera característica es la fugacidad inherente de las partículas que lo habitan, las cuales aparecen y se desvanecen de inmediato, sin dejar rastro de ninguna consistencia, referencia o determinación.²²² Así, el caos es al mismo tiempo la amenaza y la fuente de creatividad de la filosofía.

La dimensión empírica de la geofilosofía se relaciona a su vez con una dimensión trascendental. A diferencia de Kant, quien empleó el término *trascendental* para discutir las condiciones universales del conocimiento racional, Deleuze y Guattari desplazan lo trascendental a las condiciones productivas de la existencia real de las subjetividades, concebidas como sistemas materiales que ocupan un espacio liminal entre lo real y lo virtual.²²³ Lo real se refiere al ámbito de los cuerpos constituidos,

²²⁰ «No son filósofos los funcionarios que no renuevan la imagen del pensamiento, que ni siquiera son conscientes de este problema, en la beatitud de un pensamiento típico que ignora incluso el quehacer de aquellos que pretende tomar como modelos» (Deleuze y Guattari, 1993, 54). Refiriéndose a su obra filosófica en general y de manera más concreta a la manera en que *Mil mesetas* pone en diálogo la filosofía con la teoría de la complejidad, Mark Bonta y John Protevi sostienen que el rizoma Deleuze-Guattari podría ser el Kant de nuestros tiempos (Bonta y Protevi, 2004, vii).

²²¹ Según Deleuze y Guattari, no solo es la filosofía la que se enfrenta al caos, sino las tres grandes formas de conocimiento. El caos es la fuente de composición en el arte, el desafío a la indiferencia en la filosofía y la desaceleración variable de la ciencia. En la segunda parte describiremos los pormenores del papel del arte en la construcción de un plano de composición en su encuentro con el caos.

²²² «El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita a la que se esfuma cualquier forma que se esboce en su interior. Es un vacío que no es una nada, sino un virtual, que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto, sin consistencia ni referencia, sin consecuencia» (Deleuze y Guattari, 1993, 117).

²²³ Tal y como sostienen Deleuze y Guattari en *El anti-Edipo*, los filósofos de la tradición trascendental investigan la inmanencia para oponerla a la trascendencia: «Kant se proponía, en lo que él llamaba revolución crítica, descubrir criterios immanentes al conocimiento [...]. En nombre de una filosofía trascendental (inmanencia de los criterios) denunciaba el uso trascendente de las síntesis tal como aparecían en la metafísica. Del mismo modo, debemos [...] recobr[ar] un inconsciente transcendental definido por la inmanencia de sus criterios y una práctica correspondiente como esquizoanálisis» (Deleuze y Guattari, 1985, 81).

cuyos rasgos son tendencias a largo plazo, es decir, se trata de patrones de comportamiento. Lo virtual, en cambio, es el campo diferencial de las transformaciones potenciales de los cuerpos, es decir, se refiere a los umbrales cuyo franqueamiento induce la transformación de estos comportamientos. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari con frecuencia se refieren a lo virtual como «Tierra», y de ahí que el estudio de la procesualidad espacial de los sistemas materiales constituya una geofilosofía trascendental. La tarea consiste en intentar mapear lo virtual e insisten en su prioridad para la historia, que para ellos no tiene nada de lineal, sino que simplemente se refiere a las condiciones para la actualización de los cuerpos. El carácter trascendental de Deleuze y Guattari, a diferencia de Hegel —para quien lo trascendental es ante todo histórico—, Husserl —para quien es subjetivo y temporal— y Heidegger —para quien es temporal—, es ahistórico y virtual. El influjo del «empirismo trascendental» de Deleuze resulta evidente. En este, Deleuze aplica una crítica empirista a la filosofía trascendental, comprometiéndola a experimentar, y al mismo tiempo aplica una crítica trascendental al empirismo, poniendo en primer plano sus supuestos filosóficos con respecto a la conciencia. En el seno de esta crítica recíproca se encuentra el concepto decisivo de la diferencia. La pregunta que articula su investigación es: ¿cómo se forma una idea en la mente sin ir más allá —trascender— de la experiencia —lo dado—?²²⁴ En definitiva, el sujeto no trasciende la experiencia para poner en práctica el pensamiento, sino que, en todo caso, la experiencia es trascendida temporalmente dado que está enraizada en la experiencia pasada y proporciona las pasiones en el futuro.

Deleuze y Guattari encuentran inspiración en la teoría cualitativa de las ecuaciones diferenciales desarrollada por el físico y matemático Henri Poincaré, dado que permite conceptualizar la emergencia de las singularidades. Desde esta perspectiva, las diferentes modalidades de singularización son observadas en virtud de trayectorias de variables a través de una función potencial, más que por una prueba matemática específica de su existencia. Esta emergencia está en la base de una geofilosofía que es capaz de proporcionar un materialismo consistente evitando el reduccionismo mecanicista o esencialismo vitalista. En primer lugar, debemos evitar atribuir la cualidad de autoorganización a la interacción ligada a reglas de componentes elementales de sistemas físicos reales. En la insistencia de Deleuze y Guattari de mantener una distinción estricta entre las singularidades virtuales y el sistema actual, vemos que lo virtual es una forma de hablar sobre las propiedades emergentes de los sistemas, los cuales no son reducibles a los resultados agregados de comportamientos simples de partículas elementales, sino que deben ser descritos desde su especificidad. Por otro lado, Deleuze y Guattari sortean el vitalismo al evitar cualquier atribución de una esencia a la vida orgánica. Al insistir en el fenómeno de la *vida no orgánica*, esto es, la aparición de fenómenos de autoorganización y creación en los procesos físicos, químicos y geológicos, hacen evaporar cualquier ilusión humanista e insertan los asuntos humanos directamente en la naturaleza, como partes de una Tierra creativa. Con la geofilosofía, Deleuze y

²²⁴ «Lo dado es la idea tal y como se da en la mente, sin que nada la trascienda, ni siquiera la mente, la cual acaba siendo idéntica a la idea. Sin embargo, la trascendencia misma también es dada, en un sentido y un modo completamente diferentes: se da como práctica, como un afecto de la mente y como una impresión de reflexión [...]. La subjetividad empírica se constituye en la mente bajo la influencia de principios que lo afectan; por lo tanto, la mente no tiene las características de un sujeto preexistente» (Deleuze, 2001, 28-29).

Guattari desarrollan un paradigma no representativo de la naturaleza y la materialidad, intensificando el expresionismo de la vida no humana y allanando el camino para los encuentros y las interacciones entre las máquinas. Estas máquinas se definen como agenciamientos concretos compuestos de elementos heterogéneos que se distingue por sus potencialidades de autoorganización, creación, y singularización. De esta manera, la geofilosofía empírica y trascendental de Deleuze y Guattari nos brinda innumerables oportunidades para la investigación, para la intervención y para la creación en y con el arte, en el engendramiento de una nueva Tierra.

2.3. La vida inorgánica como la pragmática ético-estética de una existencia impersonal

Dada la velocidad infinita en la que opera, el caos no puede ser pensado y solo puede ser aprehendido mediante una intuición que tiende a desestabilizar las coordenadas mentales. Deleuze y Guattari hablan del plano de inmanencia del poeta Henri Michaux, «con sus movimientos y velocidades infinitos», para enfatizar el impacto material de los conceptos en los devenires posthumanos de los cuerpos: «uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al pensamiento y lo relanzan» (Deleuze y Guattari, 1993, 46). La construcción del plano constituye un modo de acceder a la inmanencia que se concretiza en cada intento. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari detallan innumerables modalidades de acceso a la inmanencia. Uno de los planos de los que hablan es el «plan de naturaleza» (Deleuze y Guattari, 1988, 262), descrito desde el *continuum* de relaciones inmanentes entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera. También se refieren al plano de inmanencia absoluto, el cual se opone al plano de trascendencia, también llamado plano de organización. En este plano inmanente sin principio ni final no existen las formas, ni las estructuras, ni los sujetos y los objetos, ni contenido ni expresión: «solo hay relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud entre elementos no formados, al menos relativamente no formados, moléculas y partículas de todo tipo. Tan solo hay haecceidades, afectos, individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos (Deleuze y Guattari, 1988, 269). Lo que los autores llaman el *plan de naturaleza* es en realidad el plano de la vida inorgánica, la concepción central para entender el naturalismo y la teoría de la vida, la cual se basa en una creatividad inmanente que discurre ajena a toda sujeción trascendente. Antes de describir los presupuestos de esta teoría, cabe decir que este plano es de orden molecular, por oposición al plano de organización, que se forma por agregados molares, esto es, por estratificaciones trascendentes que colonizan los territorios subjetivos de manera trascendente. En *Mil mesetas*, los autores identifican tres grandes estratos que sujetan la interioridad, a los cuales oponen las desterritorializaciones del cuerpo sin órganos. Estos son, el organismo, la significación y la subjetivación.²²⁵

²²⁵ «Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. La superficie del organismo, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o de sujeción. Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás significante y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario, serás un desviado—. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado —de lo

El *cuerpo sin órganos* (CsO) se desplaza por el plano de inmanencia y puede ser descrito como un mecanismo a nuestro alcance para deshacer las estratificaciones que cercan a la interioridad. Desde el momento en que rompe con las divisiones entre objeto y sujeto, o, como afirma Guattari, desde el momento en que dismantela «la cortina de hierro ontológica entre el ser y las cosas» (Guattari, 2015, 88), el CsO no se ocupa de entidades delimitadas —como lo haría un pensamiento identitario—, sino que se instala en las relaciones, desde un pensamiento inmanente. Es preciso indicar que, de la misma manera que el plano de inmanencia, siempre se trata de *un* cuerpo sin órganos que no puede ser poseído por ningún sujeto. Está construido por afectos apersonales, por umbrales intensivos y variaciones de diferencia entre relaciones de movimiento y de reposo. Sin embargo, el CsO no solo es una fuerza desestratificadora, sino que al mismo tiempo es un vector de creación, de producción y de experimentación existencial. Sin embargo, antes que nada, el CsO constituye una metodología que Deleuze y Guattari alientan a poner en marcha: ¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos? (Deleuze y Guattari, 1988, 155). Y esta metodología se compone de dos fases diferenciadas aunque relacionadas: la propia construcción del CsO y la puesta en circulación de intensidades que lo habitan.²²⁶ En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari describen diferentes construcciones de cuerpos sin órganos: algunos que simplemente no funcionan, algunos que son cancerígenos —y producen una proliferación de estratos, como en un régimen fascista—, otros que son destructivos —como el drogodependiente—, o el masoquista, etc. Los cuerpos más eficaces son los que pueden ser repetidos o reutilizados. La práctica artística podría ser considerada desde el punto de vista del cuerpo sin órganos como el dominio de la experimentación con y a través de nuevas modalidades existenciales, con y a través de nuevos planos de inmanencia y nuevas imágenes de pensamiento, de sensación y de relación. Dicho esto, parece necesario insistir en el hecho de que cualquier desterritorialización, cualquier articulación de pensamiento y práctica inmanente, está siempre acechada por múltiples territorializaciones despóticas, por innumerables estratificaciones trascendentales y agregados molares que son capaces de bloquear los devenires.

Tal y como ponen en evidencia los conceptos de *vida inorgánica* y *cuerpo sin órganos*, Deleuze y Guattari están interesados en pensar la vida más allá del organismo y más allá de la persona: «la vida no es algo personal» (Deleuze, 1980, 10). El lector de *Mil mesetas* se podría preguntar: ¿qué hay detrás de este aparente oxímoron? Ni más ni menos que un intento de reinventar la explicación del fenómeno de la vida misma. Los autores parten de una crítica enérgica a la manera en que la biología contemporánea se ha apropiado de la vida, explicándola fundamentalmente desde el punto de vista de la organología.²²⁷ Por ello, Deleuze y Guattari insisten en que el órgano no es una

contrario, solo serás un vagabundo—. Al conjunto de los estratos, el CsO opone la desarticulación (o las *n* articulaciones) como propiedad del plan de consistencia, la experimentación como operación en ese plano (¡nada significativa, no interpretéis jamás!), el nomadismo como movimiento (incluso parados, moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación)» (Deleuze y Guattari, 1988, 164).

²²⁶ «Un CsO está hecho de tal forma que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan [...]. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0 [...]. Materia igual a energía» (Deleuze y Guattari, 1988, 158).

²²⁷ Esta crítica es análoga a la reivindicación guattariana de transitar de un paradigma cientista a un paradigma ético-estético para poder hacer frente a las crisis medioambientales, políticas y socioeconómicas de nuestro mundo contemporáneo.

entidad liberadora y creativa, sino que, por el contrario, es una entidad represiva y castradora: «el organismo es más bien lo que la vida se opone para limitarse, y hay una vida tanto más intensa, tanto más poderosa, en cuanto que es anorgánica». Para Deleuze y Guattari, el órgano deja de ser la unidad paradigmática de la vida. También lo deja de ser el código genético, las células y las especies, habida cuenta que estas explicaciones acostumbran a caer en posiciones esencialistas. Frente al despotismo de la organología, los autores proponen una teoría en la que la vida traspira infinitos modos de existencia, que puede ser articulada en todas las cosas, tanto humanas como no humanas, tanto orgánicas como no orgánicas. Esta teoría del ser de las cosas sostiene que todas las formas de vida son elementalmente inorgánicas y, sin embargo, están vivas. Esta vida es «mecánica, pero de acción libre y giratoria; es inorgánica, pero sin embargo viva, y tanto más viva cuanto más inorgánica» (Deleuze y Guattari, 1988, 513). Si todo está vivo, no es porque todo sea orgánico; se trata de entender que el organismo tan solo es una manera —y muy reduccionista— de explicar una vida intensiva que desborda incluso la propia capacidad de imaginarla: «una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa *entre* los organismos (“una vez que los límites naturales de la actividad orgánica han sido rotos, ya no hay límites”...)» (Deleuze y Guattari, 1988, 505). Liberada de constreñimientos de las representaciones organicistas, la vida no orgánica asume un poder creativo y se expresa en la materia como un rasgo de un flujo vital que la atraviesa.²²⁸

Para poder comprender la concepción de la vida no orgánica de Deleuze y Guattari es preciso comprender el alcance del concepto de *agenciamiento*, el cual se describe con detalle en la *Geología de la moral*, meseta donde Deleuze y Guattari expresan los principios de su naturalismo. En este capítulo, el personaje del profesor Challenger se refiere al lingüista Louis Hjelmslev como un geólogo danés spinozista (1988, 50). Como hemos visto anteriormente, la obra de Hjelmslev constituye la piedra angular de la teoría lingüística de Guattari, en la medida en que ofrecía un antídoto contra el estructuralismo saussureano, el cual se basa en la idea de que la relación de los significantes es negativa (una silla no es una farola) y que la relación entre el signo y el referente es arbitraria. Partiendo de la conexión entre la materia y lo real de Hjelmslev, Guattari y Deleuze elaboran una teoría semiótica en la que lo significativo se ve desbordado por lo asignificante, lo que consigue sortear la substancia para empalmar la forma directamente con la materia. Hjelmslev asigna al contenido —el signo, el significante— su propia corporeidad, y con ello deja de ser reducido a la significación y pasa a ser considerado un referente en sí mismo que desencadena devenires: «Los signos no son signos de algo, son signos de desterritorialización y de territorialización, señalan un cierto umbral que se franquea en esos movimientos, y en ese sentido deben ser preservados (lo hemos visto incluso para los “signos” animales)» (Deleuze y Guattari, 1988, 72). Para los pensadores franceses, ni el contenido es significado ni la expresión es un significante, sino que ambas son variables de un agenciamiento que las compone. Las formas de contenido interactúan de manera horizontal con las formas incorpóreas de expresión, en lugar de que una signifique la otra. La ruptura asignificante habilita la transferencia entre las formas de

²²⁸ «el mundo [...] es como un descubrimiento vital, una certeza de la vida que cambia la manera de vivir si uno se aferra verdaderamente a ella» (Deleuze, 1980, 65).

contenido y las formas de expresión mediante un diagrama que facilita la emergencia de nuevas formas. El lingüista danés es un geólogo porque puede captar el modo en que las significaciones capturan lo real y territorializan los flujos de intensidades.²²⁹

La teoría de la vida inorgánica no está centrada en la palabra —ser lingüístico—, en la idea —ser racional— o en el significante —ser trascendental—, sino en el *agenciamiento*, esto es, en un sistema material-semiótico que ha adquirido consistencia, habita un territorio y es capaz de autoorganización y enunciación. Un agenciamiento es una red rizomática intensiva cuyos efectos están en perpetuo proceso de emergencia. Estos sistemas heterogéneos atraviesan las divisiones mente-cuerpo, razón-emoción, naturaleza-cultura, significante-asignificante, infraestructura-superestructura, etc., y modulan lo material, lo semiótico y lo energético (Deleuze y Guattari, 1988, 341). Afirmar que los agenciamientos poseen consistencia no equivale a decir que son metaestables; de hecho, estos sistemas materiales heterogéneos experimentan todo tipo de mutaciones, y de ahí que permanezcan lejos del equilibrio. Los agenciamientos son compuestos simbióticos —esto es, en permanente conexión con otros agenciamientos— que se sitúan entre los estratos y el plano de inmanencia. También denominados *agenciamientos territoriales*, estas interfaces están habitadas por cuerpos —los cuales, a su vez, están considerados como sistemas materiales más pequeños (contenido)— y signos —los encargados de desencadenar transformaciones en la red rizomática (expresión)— para formar territorios existenciales. El contenido se compone de agenciamientos maquínicos que regulan los flujos material-energéticos y la expresión se conforma en agenciamientos colectivos de enunciación, que son un conjunto de hábitos o patrones de comportamiento en el campo social susceptibles a ser transformados. Tanto el contenido de sistemas materiales como la expresión de regímenes expresivos pueden acceder a dos tipos de relaciones: de territorialización y de desterritorialización. La primera se refiere al momento en que el agenciamiento recrea campos de producción material en una relación de sintonía entre los cuerpos y los signos. La segunda, cuando se involucra en todo tipo de prospecciones que dan como resultado profundas transformaciones de cuerpos y signos, los cuales establecen las condiciones para la creación de nuevos territorios y para la transformación de patrones de comportamientos.

Al decir de Deleuze y Guattari, el elemento que distingue y determina los agenciamientos es la desterritorialización —el cambio y la transformación—, por eso sostienen que al interactuar con ellos uno debería tener en cuenta su propensión hacia la apertura y la creación, su inclinación a establecer conexiones, alianzas experimentales y devenires antinaturales con otros agenciamientos, como en el caso de la avispa y la orquídea. Este es un elemento ético-político de orden spinozista que los conecta con la ecosofía guattariana y que viene a suscribir el carácter de proliferación de formas de vida. El objetivo de las interacciones con los cuerpos va orientado a incrementar los poderes, en una relación de composición en la que se activan devenires y afectos alegres. En este punto es preciso definir el concepto de *territorio*, el cual se refiere al devenir de las funciones y de las

²²⁹ Al decir de Guattari, deberíamos «evitar ciertas asimilaciones un poco mágicas entre el lenguaje y la “naturaleza” que los estructuralistas tienen tendencia a hacer, [...] [las cuales] se basan en la idea de que sería posible obtener el poder sobre las cosas y las personas simplemente con dominar los signos que estas movilizan» (Guattari, 2017, 212).

expresiones que producen una sensación de estar en casa. Como hemos visto, Guattari describe esta sensación como una «corporeidad existencial» (Guattari, 1996, 18) o como una «aprehensión existencial» (Guattari, 1996, 114). Los territorios se forman a partir de fragmentos de los entornos y se componen solo de aquellos materiales que tienen una función específica para el agenciamiento territorial concreto. Los territorios se imbrican en paisajes dinámicos, los cuales están formados por un sinfín de agenciamientos que los forman y deforman constantemente. Cuando Deleuze y Guattari hablan de desterritorialización y de reterritorialización se refieren a dos movimientos que tienen como objeto y sujeto los propios territorios; el primero describe una línea de fuga, una vía de escape del territorio, mientras que el segundo define una captura de un territorio por otro que deriva en la formación de nuevos estratos.

Los entornos utilizados por los cuerpos en tanto que territorios existenciales pueden ser descritos como centro —medio interior—, líneas de fuga —medio exterior— e intermedio. El centro es la zona de residencia, el hogar o la morada; el medio exterior del territorio es su dominio; el medio intermedio está compuesto por los límites siempre móviles que separan los territorios, los cuales constituyen límites en sí mismos. La composición de los agenciamientos no es la misma que la de los organismos. Un agenciamiento se rige por codificaciones, por descodificaciones, por desterritorializaciones, por líneas de fuga y por el principio de doble articulación entre los estratos. Un agenciamiento es una interfaz que captura temporalmente flujos de una vida no personal que provienen del plano de inmanencia o consistencia. Existe una relación operativa entre los cuerpos —contenido— y los signos —expresión—, pero mantienen una relación horizontal, y en ningún caso una relación de subordinación de las partes al todo, como en el caso del organismo. El proceso de agenciamiento se efectúa por dinámicas actuales y virtuales, y por interrupciones y conexiones con el flujo de la mecanosfera —término que Deleuze y Guattari emplean para definir el *continuum* entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera—, de ahí que pueda ser descrito como un relé o un terminal. Los agenciamientos no tienen alma, no conocen la muerte, como tampoco la reproducción. No producen más de ellos mismos, no pertenecen a una sola especie y no están sostenidos por una esencia. En el caso de la vida orgánica, la reproducción emerge de un centro (el ADN) —sistema arborescente— mediante el apareamiento conyugal. Sin embargo, la vida orgánica se fractaliza —sistema rizomático— cuando tiene lugar la simbiosis sexual antinatural entre la avispa y la orquídea (1988, 15). Los órganos de la orquídea no están especialmente diseñados para atraer ejemplares de la misma especie, sino para atraer a las avispas, sin las cuales la orquídea no se puede reproducir. De ahí que el agenciamiento heterogéneo formado por la avispa y la orquídea sea una manifestación de la vida inorgánica. Estas relaciones simbióticas que tienen lugar entre componentes distintos no solo tienen lugar entre especies de animales no humanos que han desarrollado habilidades especialidades para adaptarse unas a otras, sino que cruzan especies, géneros y filos de todo tipo. Un vivo ejemplo de ello lo constituye la relación que mantenemos (estrato humano) con nuestros *smartphones* o con los aparatos técnicos que habitan nuestra oficina: la silla ergonómica, el teclado, el ratón, el teléfono, etc. La vida se difumina en estas relaciones simbióticas transespecie hasta el punto que no se puede reconocer ninguna linealidad u organicidad: tan solo nos encontramos ante articulaciones de la vida inorgánica.

El proceso de agenciamiento se refiere a operaciones de «cofuncionamiento», de «simpatía» y de «simbiosis» en las que estamos involucrados en nuestro día a día (Deleuze, 1980, 61). Implican una interactividad que no se limitan a las interacciones entre dos humanos. El devenir, en tanto que forma de simpatía, no permanece confinado a la esfera de lo social, sino que es de carácter transespecie; se refiere al engendramiento de una relación simbiótica entre dos sistemas materialesñaléticos o agenciamientos, al acceso a una relación íntima con la alteridad que no tiene nada que ver con la mimesis, sino que más bien se refiere a una transmisión o un contagio afirmativo entre dos o más cuerpos.²³⁰ La orquídea se hace necesaria para la vida de la avispa y viceversa: lo principal es el nuevo agenciamiento maquínico entre la avispa y la orquídea. El devenir de la orquídea-avispa no distingue entre dos sujetos separados de sí mismos, es decir, no es que la avispa permanezca igual y simplemente agregue una nueva propiedad al conjunto de elementos que la conforman. No existe un objetivo distinto al propio devenir mutuo, ya que el otro con el que forma conjunto también experimenta una transformación cuando se forma la multiplicidad. Desde el punto de vista de la teoría de la complejidad, el nuevo conjunto simbiótico está marcado por propiedades cualitativas emergentes que van más allá de la suma de las partes. También es importante recordar que un devenir es una combinación de partes heterogéneas; es una alianza, más que una filiación, una «participación contra natura» (Deleuze y Guattari, 1988, 246) que permite «comunicaciones transversales entre poblaciones heterogéneas» (Deleuze y Guattari, 1988, 245).²³¹ Deleuze y Guattari citan el pequeño Hans (Herbert Graf), de Freud, uno de los casos de estudio con fobia a los caballos, como un devenir paradigmático para reforzar su argumento de que ciertas escuelas de psicoanálisis no hacen más que bloquear los devenires potenciales, reterritorializándolos en una supuesta estructura edípica de la familia. El devenir caballo del pequeño Hans no equivale a ninguna imitación o analogía en la que el caballo representa una figura familiar, sino que constituye una simbiosis de velocidades y afectos en un plano de consistencia. Se trata de saber si el pequeño Hans podría transformar la consistencia de su agenciamiento, sus regímenes de signos, sus afectos, para renovar la cuestión de lo que es capaz de hacer un cuerpo y poder formar así un nuevo agenciamiento con el caballo, independientemente de distinciones entre las formas y los sujetos.²³²

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari describen todo tipo de devenires: devenir animal, devenir mujer, devenir niño, devenir vegetal o devenir mineral, entre otros. Sin embargo, existe un devenir que precede a los demás: el devenir mujer, que «[e]s la llave de los otros devenires» (Deleuze y Guattari, 1988, 279). Esto es así desde el momento en que el hombre blanco conforma la norma estandarizada en los sistemas sociales occidentales contemporáneos. Dado que un devenir es una transformación de las intensidades de velocidad y ralentización de los componentes materiales de

²³⁰ «El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene» (Deleuze y Guattari, 1988, 244).

²³¹ Los procesos simbiogénicos que teorizó la bióloga Lynn Margulis (1988), como el origen de las células eucariotas, de las mitocondrias y de los cloroplastos de los eucariontes, pueden ser entendidos como devenires heterogéneos que engendran un nuevo agenciamiento complejo.

²³² «¿Existe un agenciamiento todavía desconocido que no sería ni el de Hans ni el del caballo, sino el del devenir caballo de Hans, y en el que el caballo, por ejemplo, enseñaría los dientes, sin perjuicio de que Hans enseñe otra cosa, sus pies, sus piernas, su hace-pipí, cualquier cosa?» (Deleuze y Guattari, 1988, 262).

un agenciamiento que permite un nuevo conjunto de afectos —una experimentación con lo que el cuerpo es capaz de hacer—, el devenir mujer no es la imitación de una representación molarizada de la mujer como aquel organismo atrapado en una oposición binaria al hombre.²³³ Más bien el devenir mujer es la capacidad de un cuerpo molecularizado de acceder al dominio virtual del cuerpo sin órganos para disponer alternativamente los componentes. El modo de organización del devenir, por tanto, se rige por el principio del rizoma: «devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento [...] nada más que movimiento, vibraciones, umbrales en una materia desierta: los animales [...] solo se distinguen por tal o cual umbral, por tales o cuales vibraciones, por ese camino subterráneo en el rizoma o en la madriguera» (Deleuze y Guattari, 1978, 24-25). Los devenires, en tanto que rizomas, se refieren a un enmarañamiento de líneas sin principio ni final, que no poseen consistencia y no son significantes, y sin embargo tienen un impacto material sobre los agenciamientos, los cuales, sometidos a sus efectos, experimentan transformaciones. El devenir se mapea y se moldea a la manera de un rizoma, como una red de intensidades, de afectos y perceptos, de líneas de fuga que deforman tanto el contenido como la expresión: «Líneas que no tienen nada que ver con el trayecto de un punto y que se escapan de la estructura. Líneas de fuga, [...] devenires sin futuro ni pasado, sin memoria, que resisten a la máquina binaria: devenir mujer que no es ni hombre ni mujer, devenir animal que no es ni animal ni hombre [...] el rizoma es todo eso [...] *trazar la línea y no pararse a recapitular*» (Deleuze, 1980, 32).

Los agenciamientos nunca mueren, a diferencia de los organismos. Las *dolencias* que afectan más severamente la salud de los primeros son el exceso de estratificación y la falta de conectividad que da como resultado el bloqueo de los devenires. El buen funcionamiento de los agenciamientos se afianza en la medida que su propensión hacia la heterogenización, transversalidad y complejización no se vea comprometida. Deleuze y Guattari nos animan a poner en práctica agenciamientos en nuestro día a día, desterritorializándonos poco a poco, capturando las formas de expresión de los estratos y adquiriendo otra velocidad en nuestras máquinas abstractas. Es a través de los agenciamientos que nos involucramos en y con la vida no orgánica mediante una pragmática que tiene mucho de artesanal: es el arte de vivir y el arte de componer agenciamientos. Vertebrada en esta concepción de la vida no orgánica, Deleuze y Guattari ofrecen una teoría de la creatividad existencial que no cae en los puntos ciegos del vitalismo.²³⁴ La cualidad *emergente* de la teoría deleuzoguattariana de la vida, no viene dada porque la materia preserve una vida emergente, sino

²³³ Tal y como sostiene Deleuze, en un devenir que implica a dos agenciamientos «no quiere decir que los dos términos se intercambien, no se intercambian en absoluto, sino que para que uno devenga otro hace falta que este devenga a su vez otra cosa, y que los términos se borren». A continuación pone tres ejemplos de devenires: «Solo cuando la sonrisa no tiene gato, como dice Lewis Carroll, puede el hombre efectivamente devenir gato en el preciso momento en que sonrío [...] en el caso de los pájaros de Mozart es el hombre el que deviene pájaro, pero porque el pájaro deviene musical. El marino de Melville deviene albatros, pero justo cuando el albatros deviene a su vez extraordinaria blancura, pura vibración del blanco» (Deleuze, 1980, 83-84).

²³⁴ Slavoj Žižek y Alain Badiou han criticado el concepto de *vida no orgánica*, al que han acusado de no ser más que un «neovitalismo ingenuo» y una «teoría de la vida emergente vacía». El primero afirma que el principio de autopoiesis en el que se basa la teoría de la vida de Deleuze y Guattari es un pseudoconcepto, simplemente da nombre a nuestra ignorancia. El segundo rechaza la concepción de la vida inorgánica y afirma que es una teoría de la muerte disfrazada de una teoría de la vitalidad. Sin embargo, los dos autores se esfuerzan poco en intentar conectar sus críticas con los presupuestos clave de la teoría de la vida de Deleuze y Guattari. Véase Slavoj Žižek (2006), *Órganos sin cuerpo*, Valencia, Pre-textos; Alain Badiou (1997), *Deleuze: El clamor del ser*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

porque esta se constituye por una trama compleja de agenciamientos. La vida emerge como resultado de la interpenetración entre cuerpos y signos, entre devenires mutuos entre los agenciamientos. La mecánica de la vida inorgánica puede ser explicada de manera exhaustiva, por ejemplo, partiendo de las dinámicas de las máquinas y de la articulación. Desde el momento en que se puede reducir al proceso de agenciamiento, la emergencia de la vida no orgánica no es una propiedad. Para poder prevenir cualquier intento de confundir la teoría de la vida de Deleuze y Guattari con la idea de un destino virtual que propicia una dislocación de la realidad, es preciso insistir en la distinción entre la dimensión analítica y la dimensión política. La primera se refiere al intento de definir una ontología de la vida que se basa en la práctica del agenciamiento. La segunda, en cambio, se refiere a su llamada a poner en marcha múltiples prácticas de agenciamiento fáciles de implementar en nuestro día a día como una manera de participar en el mundo. El objetivo último de Deleuze y Guattari es vitalizar los sistemas materialsemióticos que constituyen los agenciamientos. Sin embargo, los pensadores conciben la vida como una variación de intensidad, más que como una propiedad de la materia que está totalmente presente o totalmente ausente.

Para los autores, la vitalidad es tanto una categoría ontológica como ética. Esto equivale a decir que la proliferación de los agenciamientos que reivindican no tiene que ser vista como una cuestión mecánica, como si formara parte de la dimensión descriptiva, sino que corresponde a la dimensión prescriptiva. Esto equivale a decir que en la perspectiva deleuzo-guattariana, tal y como hemos visto con Guattari, nada está escrito de antemano, sino que todo debe ser creado y construido. Su filosofía no debe ser vista simplemente como una apología gratuita de los flujos, de la despersonalización y de la emergencia de la vida que sucede en una relación causa-efecto de una teoría. Una y otra vez nos recuerdan que lo importante no solo es poder imaginar, sino también construir, ocuparse de, agenciar para devenir. La proliferación maquínica por la que apuestan hace que los agenciamientos sean más viables política y éticamente, por ello en su teoría tanto la dimensión analítica como la dimensión política tienen la misma importancia. La importancia que tiene la imagen del rizoma en su filosofía es indicativa de la manera en que los pensadores intentan ir más allá del principio de conectividad e interdependencia generalizada que rige la vida. Este «más allá» se refiere a la intrincada manera en que la vida inorgánica, a pesar de que se basa en una alteridad radical y de que está regida por las transformaciones y el cambio, está estrechamente vinculada con la realidad, y puede producirla y transformarla. La vida impersonal en ningún caso debe ser vista como una substracción de agencia humana, y Michel Foucault enfatiza precisamente este punto cuando presenta *Mil mesetas* como el prólogo de una vida no fascista.²³⁵ La teoría de la vida de Deleuze y Guattari puede ser considerada desde un vitalismo tiene como principio y final «la invención de nuevas posibilidades vitales», la constitución y proliferación de nuevos «estilos de vida» (Deleuze, 1995, 78). Ciertamente es un vitalismo de raíz nietzscheana, que tiene tanto una dimensión ética como una dimensión política. En efecto, los autores emplean el vitalismo de una

²³⁵ «No exija de la política que restablezca los “derechos” del individuo tal como lo ha definido la filosofía. El individuo es producto del poder. Es necesario “desindividualizar” por medio de la multiplicación y el desplazamiento, el agenciamiento de diferentes combinaciones. El grupo no debe ser el lazo orgánico que une los individuos jerarquizados, sino un generador constante de “desindividualización”» (Foucault, 1983, xiv).

manera estratégica: en primer lugar, para desafiar un paradigma que define la vida únicamente desde el punto de vista de la biología y enfatizar que existe un elemento de la vida que la organología no puede captar; y en segundo lugar, para crear una nueva manera de pensar la vida sin estar subordinada a los marcos preexistentes de la biología y para introducir una nueva manera de pensar los agenciamientos.

Capítulo 3. La reinención de las relaciones éticas y de los universos de valor en un mundo de contingencia e incertidumbre. La ecofilosofía posthumanista de Rosi Braidotti

Introducción

Nuestro objetivo en este capítulo es ver en qué medida el pensamiento de Braidotti actualiza el pensamiento de Guattari en el análisis de las condiciones materiales y las instancias represivas y emancipadoras de nuestra subjetividad histórica. La ecofilosofía de Braidotti, la cual se inscribe dentro de su posthumanismo crítico, constituye un aparato teórico-pragmático que resulta de la convergencia de dos tradiciones de pensamiento: en primer lugar, el posthumanismo, y en segundo lugar, el postantropocentrismo. La primera se involucra en una crítica del ideal humanista del hombre como medida universal de todas las cosas, mientras que la segunda rechaza la existencia de una jerarquía entre las especies y de un presunto excepcionalismo humano. A pesar de que correspondan a dos genealogías distintas, estas corrientes convergen en la ecofilosofía braidottiana para engendrar una forma de pensamiento teórico, político y social de gran calado, con implicaciones relevantes para la propia producción de conocimiento. A lo largo de su prolífica obra, Braidotti (2009, 2015 y 2018a) reconoce la herencia conceptual y metodológica de la geofilosofía de Deleuze y Guattari, como también la de la ecosofía guattariana, para analizar las implicaciones multifacéticas del Antropoceno, las cuales no solo son medioambientales, sino que se expresan al mismo tiempo en el orden subjetivo y social. El posthumanismo crítico de Braidotti apuesta por vincular los avances tecnocientíficos con la proliferación de las desigualdades a escala global en el contexto dominado por unas relaciones de poder inhumanas. Desde un punto de vista epistemológico, el posthumanismo crítico persigue un triple objetivo. En primer lugar, parte de la asunción que la subjetividad no es un dominio exclusivo de lo humano y, por tanto, debe ser desasociada de la cuestión de la razón trascendental y de la dialéctica del reconocimiento de lo semejante. En segundo lugar, se ocupa de desarrollar un materialismo vitalista como forma filosófica que incorpora a los otros no humanos, ya sean de orden vegetal, animal, geológico o técnico. Por último, apuesta por reformular la cuestión del alcance de la responsabilidad ética desde el punto de vista de las relaciones postantropocéntricas, para poder imaginar la creación de agenciamientos colectivos de enunciación formados por componentes más que humanos. A lo largo de los tres apartados que conforman este capítulo intentaremos describir los principales presupuestos de estos elementos analíticos y prescriptivos.

Braidotti recurre a dos fuentes de pensamiento para abordar el fenómeno multidimensional de lo que denomina la situación posthumana (*posthuman predicament*): el pensamiento feminista y la filosofía neomaterialista de Deleuze y Guattari. La intersección entre estas produce un antihumanismo y un postantropocentrismo capaces de dar respuesta efectiva a cuestiones como la sostenibilidad del entorno y la justicia ecológica, y al mismo tiempo ofrecer unas sólidas coordenadas para el debate intelectual acerca de la filosofía de la vida y el estatus siempre cambiante de lo humano. La implicación más inmediata de esta convergencia es el desplazamiento de un

pensamiento dualista e identitario por un pensamiento complejo y relacional y, por extensión, de una óptica macropolítica por una perspectiva molecular de los afectos capaz de dar cuenta de las relaciones de poder imperceptibles que nos atraviesan. Para Braidotti, la metodología central que ofrece el feminismo es la política de la ubicación (*politics of location*), la cual entiende como la más viva expresión de la política de la inmanencia radical que caracteriza el movimiento y las operaciones de una vida no orgánica.²³⁶ La convergencia entre la filosofía feminista y el neomaterialismo de raíz spinozista de Deleuze y Guattari conduce a Braidotti a una reconsideración de la inmanencia constructivista que se contrapone a la trascendencia identificadora y universalizante. Es así como su posthumanismo crítico constituye un materialismo vitalista, encarnado y situado (Braidotti, 2015, 72) que parte de la teoría de la univocidad (monismo) y de la inteligencia o de la capacidad de autoorganización y autoenunciación (autopoiesis) de la materia y del ser. Desde esta óptica, el sujeto unitario pasa a ser entendido como una subjetividad múltiple, heterogénea y procesual en perpetuo proceso de devenir. Braidotti avanza una concepción de la vida no humana o *zoocentrada*, la cual destaca los poderes generativos que fluyen a través de todas las especies y se opone a la vida definida como *bios* —definida como la vida discursiva reducida al *anthropos*—, que reconoce la diversidad de una materia no jerárquica que infunde creatividad a todas sus expresiones.

El posthumanismo crítico está atravesado por una articulación intrínsecamente ecosófica. Parte de la premisa que el mundo se forma y se deforma constantemente como resultado de una colaboración íntima entre agencias humanas y no humanas, con entidades antropomórficas y no antropomórficas que poseen capacidades y habilidades diversas. Al subscribir una definición de la vida que no es prerrogativa del *anthropos* sino que se extiende a los otros naturalizados y tecnificados, no solo se imaginan nuevas formas de ser —de sentir, pensar, imaginar—, sino también de relación —de interacción, de colaboración, de simpatía, de alianza, de devenir—. Es de esta manera que la inflexión ecológica del posthumanismo de Braidotti puede ser definida como una filosofía de la relacionalidad y la interconectividad, de la inmanencia y de la afirmación que aspira a mapear y modelar nuevas modalidades existenciales sobre el *continuum* de relaciones entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera. Como en el caso de Deleuze y Guattari, estas tres esferas se interpenetran maquinicamente sobre el plano de la mecosfera. Para Braidotti, las tecnologías de producción de subjetividad pueden dejar de estar al servicio de los intereses del beneficio capitalista y ser reapropiadas, tal y como reivindicaba Guattari en su llamada a la era postmedios, para proceder a la construcción de agenciamientos colectivos y singularizados de enunciación. La formación de multiplicidades más que humanas que trata de imaginar y poner a prueba la filosofía posthumanista, constituye una ocupación eminentemente empírica y experimental con lo que puede hacer y devenir un cuerpo tecnológicamente mediatizado, esto es, un agenciamiento o máquina que se caracteriza por la heterogeneidad, la procesualidad y la mutabilidad. La preocupación por resingularizar una existencia sujeta y empobrecida por las representaciones dominantes del proyecto guattariano es retomada por Braidotti con la ética spinozista de la afirmación, gracias a la

²³⁶ Braidotti toma prestado el método de la política de la ubicación de la poeta, intelectual y crítica feminista Adrienne Rich (1987), desarrollado en *Blood, bread and poetry*, Londres, Virago Press.

cual podemos concebir el cuerpo como un compuesto de elementos alterificados cuyo bienestar nos afecta directamente. Para Braidotti, el pensamiento deja de ser un privilegio exclusivamente humano, lo que conlleva una serie de implicaciones elementales para la práctica intelectual.

La ética posthumana se asienta sobre el principio de lo que Braidotti denomina el *igualitarismo zoeocentrado*, esto es, una concepción de la vida no jerárquica en la que lo humano se expone al afecto de todo tipo de agencias no humanas, que lo conforman y definen como una entidad multiestratificada, compleja y relacional que forma rizoma con su exterior. La fuerza vital de *zoe* atraviesa todos los géneros, familias y filos, y es partiendo de esta comprensión que lo humano asume una responsabilidad ética con lo que Braidotti denomina agenciamientos relacionales o composiciones nómadas de una subjetividad posthumana. La subjetividad nómada que concibe desde su materialismo vitalista es para Braidotti «un mapa de los lugares en los cuales el/ella ya ha estado; siempre puede reconstruirlos *a posteriori*, como una serie de pasos de un itinerario. Pero no hay un triunfante *cogito* supervisando la contingencia del yo». Desde esta perspectiva, «el nómada representa la diversidad movable; la identidad del nómada es un inventario de huellas» (Braidotti, 2000, 45). Esta horizontalidad de las relaciones éticas posthumanas constituye un enfoque centrado en una experimentación desinteresada (*non-profit*) de una subjetividad que actualiza todo tipo de potenciales virtuales sobre el *continuum* de relaciones entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera. Este desplazamiento es posible mediante una praxis, una metodología, más que mediante una concepción normativa y dominante del pensamiento: «Necesitamos un esfuerzo activo para reinventar el ámbito académico de las ciencias humanas en [...] nuestros tiempos posthumanos. La afirmación, y no la nostalgia, es el camino a recorrer: no la idealización de metadisursos filosóficos, sino la más pragmática tarea de la autometamorfosis a través de humildes experimentos» (Braidotti, 2015, 179).

Las experiencias desinteresadas en las que convergen fuerzas vitales o intensidades más que humanas, deben ser vistas en contraposición con los cercados subjetivos de la axiomatización capitalista. La herramienta más efectiva para comprender las potencialidades de esta distinción es la inflexión spinozista de la crítica como creatividad. La articulación crítica se encarga de elaborar cartografías de las relaciones de poder en las prácticas sociales y en la producción de conocimiento, atendiendo al papel que ejercen en la producción de la subjetividad. La articulación creativa moviliza la imaginación para pensar, sentir y relacionarse de otro modo, para producir otros conceptos, recalibrar nuestra sensibilidad hacia lo no humano y forjar nuevas alianzas transespecie. Abordar el presente en estos términos implica, por un lado, «la aguda conciencia de *lo que estamos dejando de ser* (el fin de lo actual)», y por el otro «la percepción, en diferentes grados de claridad, de *lo que estamos en proceso de devenir* (la actualización de lo virtual)» (Braidotti, 2018b, 6-7). Recogiendo el legado de Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, el posthumanismo crítico sostiene que el pensamiento permite el acceso a múltiples modos de relación de la subjetividad con su afuera. Dicho en otras palabras, la creación de conceptos, en su actualización de lo virtual, habilita el poder de afectar y de ser afectado. De este modo evita caer en las trampas del sentimentalismo o de la nostalgia hacia un ideal humano que ya fue —el hombre de la razón universal— o que está por

venir —una versión del hombre «mejorada» por la tecnología—, a través de la puesta en marcha de una metodología antiedípica de la desfamiliarización o del *no Uno* (Braidotti, 2015, 120).

Semejante ocupación ontoestética se propone desaprender hábitos de pensamiento, de sensación y de relación tal y como están establecidos desde un punto de vista culturalmente esencialista, eurocentrista y basado en una representación del hombre blanco, masculino y dominador de una lengua universal. La desfamiliarización viene acompañada por un análisis de cómo estas representaciones dominantes de un sujeto universal tienen efectos represivos sobre las subjetividades individuales y colectivas, al mismo tiempo que alienta a renunciar a los privilegios que acompañan a estas formas de representación. La reconsideración de lo que estamos dejando de ser y lo que estamos en proceso de devenir no solo incumbe a las prácticas de producción de existencia, sino que también concierne a la filosofía, en particular a su función elemental, que no es otra que la de producir conceptos, de ahí su dimensión eminentemente práctica. Los conceptos permiten experimentar la actualización de relaciones posthumanas virtuales. Al mismo tiempo concierne a las artes, en la medida en que aspira a materializar un *pueblo futuro* o un *pueblo ausente* construyendo un plano de inmanencia para el encuentro y la experimentación de relaciones posthumanas por sujetos nómadas. La situación posthumana nos permite concebir la apertura de la subjetividad a todo un registro infinito de agencias no humanas —animales, vegetales, tecnológicas, etc.— con las que nos constituimos. Al mismo tiempo aspira a mapear y materializar cartografías existenciales singularizadas que puedan ser habitables, y es en este sentido que el pensamiento neomaterialista, vitalista y feminista de Braidotti constituye un devenir menor del pensamiento y de la subjetividad.

3.1. La inflexión posthumana. El desmantelamiento del excepcionalismo humano y de la jerarquía entre especies

La situación posthumana parte de la siguiente asunción: «no todos podemos sostener, con un alto grado de seguridad, que hemos sido siempre humanos, o que no hemos sido otra cosa aparte de eso» (Braidotti, 2015, 11). El hecho de que las representaciones del sujeto del conocimiento cartesiano, del sujeto racional del kantiano y del ciudadano titular de derechos se hayan vuelto tan familiares, tan naturales, tan presentes y tan referentes, ha convertido a lo humano en una categoría normativa que registra el acceso a privilegios y derechos que nunca han sido concedidos a todos por igual. Por ello, «las apelaciones a lo “humano” son siempre discriminatorias» en la medida en que «crean distinciones estructurales y desigualdades entre diferentes categorías de humanos», por no hablar de las distinciones «entre los humanos y los no humanos» (Braidotti, 2018b, 5). La noción de *humano* parece hoy gozar del consenso reconfortante de un lugar común; al mismo tiempo, sin embargo, se podría decir que tanto los avances tecnocientíficos como los desarrollos del capitalismo avanzado han hecho explotar la categoría de lo humano. Estas son las coordenadas de las que parte Braidotti para caracterizar la condición posthumana, la cual, lejos de referirse a una categoría histórica que sucedería a la condición postmoderna en el análisis del «espíritu del tiempo»,

constituye un punto de inflexión en la teoría crítica y cultural, en la medida en que ofrece un análisis no dialéctico de las relaciones entre lo humano, lo posthumano y lo no humano, que es capaz de reconceptualizar la noción de *referencia común* para nuestra especie, de las formas de hacer política y de las formas de relación con lo no humano. Frente al sentimiento de euforia y ansiedad que despierta el descentramiento de la posición del hombre como medida de todas las cosas en ciencias humanas, Braidotti apuesta por la construcción crítica y creativa de formas de subjetividad posthumana basadas en la noción de *materia autoorganizada y autoafirmativa*, que se distancia de la aproximación naturalista del constructivismo social.

La hipótesis de la interacción no dualista entre la naturaleza y la cultura ha sido ampliamente desarrollada por la tradición del monismo filosófico. Esta teoría está siendo reforzada, por otro lado, por las innovaciones tecnocientíficas y por los devenires de las economías globales. El proyecto de Braidotti está ante todo comprometido con la necesaria transformación de las herramientas conceptuales, metodológicas y políticas a la luz del cambio de paradigma que implica la actual situación posthumana.²³⁷ Esta voluntad de recalibrar la teoría en ciencias humanas y sociales es análoga al ímpetu con el que Deleuze, y sobre todo Guattari, pretendieron adaptar el pensamiento a las condiciones de nuestra historicidad: «actualmente, la complejidad de la existencia humana en el contexto de las nuevas tecnologías y de las nuevas relaciones internacionales no encuentra medio de expresión en los sistemas ideológicos dominantes» (Guattari, 2015, 263). Según Braidotti, la función de la teoría en nuestro mundo contemporáneo consiste en elaborar formas de representación de nuestra ubicación histórica y situada.²³⁸ La revalorización de la teoría crítica creativa que se destila del giro posthumano en las ciencias humanas y sociales responde a la necesidad de suplir la carencia de esquemas críticos para analizar el presente.²³⁹ Braidotti define lo posthumano como un dispositivo para navegar en las condiciones materiales de nuestro presente, que nos ayuda a comprometernos con este mediante un empirismo que no es reduccionista y mediante una crítica que no cae en el nihilismo. Lo posthumano se ha convertido en un tropo para explorar las condiciones de producción de subjetividad en un mundo tecnológicamente mediatizado y al mismo tiempo atravesado por los desarrollos del capitalismo avanzado. La genealogía de lo posthumano se remonta por lo menos a la declaración de la muerte de Dios y del hombre con la que Friedrich Nietzsche registraba el fin de la noción autoevidente de la naturaleza humana, del sentido común y de la fe en el universalismo y el trascendentalismo metafísico del sujeto del humanismo europeo.

²³⁷ Braidotti achaca la actitud antiteórica y antiintelectual actual al contexto ideológico que brindó el supuesto «fin de las ideologías» que vaticinó Francis Fukuyama con el fin de la historia. En la medida en que fueron considerados «experimentos históricos fallidos», los esfuerzos teóricos de los movimientos sociales del siglo XX han sido sistemáticamente desterrados. El nuevo contexto global «penaliza la sutileza del análisis, [la cual ahora pasa a ser] llamada a prestar indebida fidelidad al sentido común —la tiranía de la opinión— y al beneficio económico —la banalidad del interés individual— [...]. En consecuencia, la versión superficial del neoempirismo —a menudo coincidente con la mera recogida de datos— se ha convertido en la norma metodológica de la investigación en ciencias humanas» (Braidotti, 2015, 14-15).

²³⁸ Braidotti dedica el capítulo «Ciencias posthumanas: vida más allá de la teoría» de *Lo posthumano* (2015, 171-219) a analizar cómo la práctica disciplinaria de los estudios de humanidades puede ser reformulada ante la inflexión posthumana. Esta cuestión ha sido ampliamente desarrollada en Braidotti y Gilroy, 2016a.

²³⁹ Esta revalorización de la teoría se contraponen a la negatividad con la que intelectuales de izquierdas como Alain Badiou y Slavoj Žižek desestiman los poderes de la especulación teórica, la cual oponen a una acción política concreta. Esta, según Badiou o Žižek, puede responder más efectivamente al malestar de nuestra época.

El posthumanismo de Braidotti se propone elaborar un pensamiento crítico que se erija sobre la herencia nietzscheana de la incerteza metafísica y, al mismo tiempo, tejer una comunidad basada en la ética de la responsabilidad mediante un deseo de forjar futuros sostenibles en la era de las crisis medioambientales del Antropoceno y del cambio climático. El posthumanismo se expresa en nuestros días de maneras muy distintas. Ejemplo de ello es la mercantilización del material genético por parte del capitalismo avanzado, el cual, con su objetivo de hacerse con el control, recombinación y patente de material genético, no distingue entre especies, familias o géneros. Casos como la oveja Dolly o el *oncomouse* dan fe de cómo los animales proporcionan capital genético para su explotación y acumulación. Paralelamente, desde la bioética se plantea la cuestión de los derechos de los animales como un mecanismo para prevenir la comercialización de y la experimentación con animales no humanos para servir los intereses del sistema capitalista, promoviendo una extensión de los derechos humanos que en última instancia equivale a una humanización —o *antropomorfización*— de los animales. Otro ejemplo de posthumanismo lo encontramos en las tecnologías de guerra desarrolladas por los estados desarrollados. El dron americano *Predator*, que bombardeó el convoy de Muamar el Gadafi antes de morir a manos de los miembros del Consejo Nacional de la Transición de Libia, estaba controlado vía satélite desde una base en Las Vegas, Nevada. Al decir de Braidotti, esta situación hace emerger la siguiente pregunta: «¿el operador digital que guiaba el dron americano *Predator* desde una sala de ordenadores de Las Vegas puede ser considerado un piloto? ¿En qué difiere de los hombres de las fuerzas aéreas que condujeron al avión *Enola Gay* sobre Hiroshima y Nagasaki?» (Braidotti, 2015, 20). Esta mezcla entre instrumentalización y defensa de lo vivo, por un lado, y de la administración de la vida y de la muerte por otro, expresa la complejidad de la situación posthumana, la cual, como demuestra Braidotti, es inmanente a la continuidad entre la naturaleza, cultura, y la tecnología.

La situación posthumana genera un clima maníaco-depresivo que oscila entre la nostalgia y la paranoia, y la euforia y el entusiasmo: «desde el miedo al desastre inminente, [a] la catástrofe que espera para verificarse, al huracán Katrina, hasta el próximo accidente medioambiental. Un avión que vuela demasiado raso, las mutaciones genéticas y el fin de la inmunidad: el accidente está ahí, a punto de cumplirse, es virtualmente una certeza; es solo una cuestión de tiempo». Desde el punto de vista social se ha demostrado que esta atmósfera de miedo abstracto no se ha traducido en el desarrollo de una actitud revolucionaria sino más bien reaccionaria y conservadora: «como resultado de este estado de inseguridad, el objetivo impuesto socialmente no es el cambio, sino la conservación o la supervivencia» (Braidotti, 2015, 21). Con el objetivo de transformar esta sensación maníaco-depresiva en una energía creativa para transformar el estado de cosas, Braidotti se plantea elaborar representaciones que mejoren nuestra comprensión de las condiciones de represión y de liberación de las relaciones de poder que nos atraviesan en todos los ámbitos de nuestra vida, tanto en nuestra vida doméstica como en nuestra vida social, tanto en el nivel micropolítico como en el macropolítico. Este análisis, que recupera y desarrolla el entendimiento guattariano de la producción de subjetividad maquínica, tiene como colofón la producción de cartografías para el mapeado y el modelado de formaciones existenciales más allá de las representaciones y valorizaciones humanistas y antropocéntricas. Para Braidotti, la condición

posthumana, lejos de arrastrarnos a un sentimiento de nostalgia o de utopía, constituye una oportunidad para forjar nuevas maneras de pensar acerca de nosotros mismos, de nuestros devenires sociales y políticos, sobre la base de una ética y una política afirmativa transespecie para responder a las profundas transformaciones que estamos experimentando. Para el posthumanismo braidottiano, los poderes de la crítica entendida no desde el punto de vista de la conciencia de oposición, sino como afirmación, son movilizados para consumir el proyecto guattariano: singularización de los territorios existenciales en el orden de lo mental, de lo colectivo y de lo medioambiental como una manera de resistir a las maquinaciones de la economía subjetiva del capitalismo semiótico.

Entre las preguntas centrales que se formula el posthumanismo crítico se encuentran las siguientes: ¿cómo llegamos a pensarnos como humanos?, ¿qué significa ser humano bajo las condiciones de la tecnociencia, de la globalización, del cambio climático y del capitalismo cognitivo?, ¿cuáles son las principales motivaciones del intento de pensar más allá de lo humano y qué implicaciones tiene semejante proyecto para la vida no humana, como los animales, el entorno y las máquinas? Para responder a estas preguntas interconectadas, Braidotti hace converger las tradiciones filosóficas del antihumanismo y del postantropocentrismo. El primero parte de una crítica de la visión dominante del sujeto humanista, esto es, la representación dogmática del hombre como medida de todas las cosas. Esta «imagen icónica» difundida en la época de la Ilustración y el Romanticismo sobre reinterpretaciones de la Antigüedad clásica, «es el símbolo de la doctrina del humanismo, que interpreta la potenciación de las capacidades humanas biológicas, racionales y morales a la luz del concepto de progreso racional, orientado teleológicamente» (Braidotti, 2015, 25). Históricamente, esta visión del sujeto humanista que ha codificado no solo la subjetividad individual y colectiva y ha arraigado en las teorías y prácticas institucionales y disciplinares, se fundamenta en una idea de Europa como un modelo de civilización que constituye el origen de la razón universalizante y de la crítica autorreflexiva. Este paradigma eurocéntrico de la cultura, el cual fue gestado por la filosofía de la historia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, «implica la dialéctica entre el ego y el otro, además de la lógica binaria de la identidad y la alteridad, en calidad de motores de la lógica cultural del humanismo universal». Esta visión define la noción de *diferencia* en un sentido peyorativo, como lo opuesto al sujeto racional universal, y produce de este modo representaciones basadas en coeficientes de disimilitud e inferioridad respecto con la norma trascendente: «estos son los otros sexualizados, racializados y naturalizados, reducidos al estado no humano de cuerpos de usar y tirar» (Braidotti, 2015, 27).

El posthumanismo crítico atiende a estos «otros» definidos por grados de alejamiento de la norma definida como el hombre blanco, occidental, caucásico, desde el momento en que sus experiencias plantean cuestiones centrales que tienen que ver con las relaciones de poder y las dinámicas de exclusión del humanismo imperialista. La decadencia del ideal humanista como discurso social al que apela el antihumanismo de Braidotti, hunde sus raíces en la proliferación de las políticas radicales y en las nuevas epistemologías que emergieron de los movimientos sociales, del feminismo, del anticolonialismo, del antirracismo y de los movimientos pacifistas y antinucleares de

la década de los sesenta. Las primeras formas de antihumanismo desarrolladas por pensadores de la izquierda europeos —fuertemente asociados al marxismo humanista— y americanos —que surgieron como respuesta a la guerra del Vietnam—, cuestionaron las dinámicas de dominio y de exclusión del humanismo como modelo de civilización, basadas en la defensa de una razón universal que escondía una complicidad entre la filosofía y las formas de injusticia social. Jean Paul Sartre y Simon de Beauvoir desarrollaron una forma de universalismo humanista que, revalorizando el papel del pensador en el sentido que hace uso de herramientas conceptuales del propio humanismo para rendir cuentas de la responsabilidad histórica de la filosofía, produce una metafísica política sólida. Al decir de Braidotti, el feminismo humanista de Beauvoir introdujo un nuevo estilo de materialismo filosófico encarnado y situado, basado en la «epistemología situada» y la «política de la ubicación», que ofrece un análisis de poder más preciso del humanismo trascendental (Braidotti, 2015, 34). A esta forma de materialismo humanista situado, la seguirá la generación del 1968 o posestructuralista, la cual se mostrará crítica con el dogmatismo del pensamiento y de la práctica comunista. Esta segunda generación se centra en el carácter antiinstitucional de los textos de Marx y está enraizada en una crítica del humanismo y del conservadurismo político de la izquierda política.

El pensamiento radical de los filósofos posestructuralistas cultivó un antihumanismo que rechaza la dialéctica hegeliana y se ocupa de desarrollar análisis más complejos de la formación de subjetividad que comportan un claro cuestionamiento de qué significa ser humano. La «muerte del hombre» pronosticada por Foucault registra una impugnación de la hegemonía del sujeto europeo de conocimiento como el motor central de la historia, tal y como era suscrito tanto por el humanismo clásico como por su versión marxista. Este ideal humanista, a su vez, coincide con la representación liberal del sujeto definido por el individualismo, la autonomía, la soberanía y la autodeterminación (Braidotti, 2014, 173). El antihumanismo, tal y como describe Braidotti, «consiste en desconectar el agente humano de su posición universalista, y lo reclama a rendir cuentas de, y a explicar, las acciones concretas que está emprendiendo» (Braidotti, 2015, 36).²⁴⁰ Una vez ha sido destronado de su pedestal ontológico y de su papel central en el progreso histórico, se pueden ubicar unas relaciones de poder de una manera más precisa. La contribución elemental del posestructuralismo consistió en mostrar la manera en que tanto el universalismo racional como el individualismo no son un atributo natural de lo humano, sino que son una formación discursiva manufacturada, delimitada en unas coordenadas históricas y culturales específicas y que, como tal, puede ser transformada. El feminismo de Luce Irigaray (2016) ha demostrado el carácter falologocéntrico del ideal de humano, blanco y macho, que se escondía tras el humanismo clásico. Este análisis de poder se verá reforzado por los pensadores y las pensadoras anticoloniales, que se centrarán en cuestionar la centralidad del hombre como «guardián moral del mundo» y «motor de la evolución humana» (Braidotti, 2015, 38). Este antihumanismo constituye un valioso recurso para el pensamiento posthumano de Braidotti, el cual se articula alrededor de la premisa que lo humano no es un atributo natural, sino «una convención normativa, no intrínsecamente negativa, pero con un

²⁴⁰ Traducción modificada.

elemento de poder reglamentario y, por ende, instrumental a las prácticas de exclusión y discriminación». Lo humano se rescribe por los efectos de poder que emana en tanto que representación trascendental, lo que en última instancia da como resultado el cuestionamiento de la naturalidad de la asimilación de lo humano con la naturaleza humana (Braidotti, 2015, 39).²⁴¹

Frente a esta visión de sujeto unitario —racional, universal y trascendental— del humanismo, Braidotti apuesta por reemplazarlo por una subjetividad compleja, procesual y relacional que se caracteriza por la «encarnación, la sexualidad, la afectividad, la empatía y el deseo». La concepción de la subjetividad posthumana que propugna Braidotti recoge la distinción foucaultiana acerca de la doble naturaleza del poder, ya sea en su vertiente restrictiva y represiva —*potestas*—, ya sea en la productiva y liberada —*potentia*—. Desde este prisma, el antihumanismo de Braidotti analiza las relaciones de poder que emergen de representaciones subjetivas aparentemente inocentes, y se ocupa de identificar los impactos materiales que esta visión del sujeto ejerce sobre ideas, conceptos, discursos políticos y modelos sociales. Este descentramiento del humano que respalda el humanismo en ningún caso conduce al inmovilismo político y social, sino que constituye el punto de partida para la elaboración de una micropolítica que se orienta a elaborar formas de pensamiento, acción y resistencia política en sintonía con la red descentrada a través de la cual se ejerce el poder en nuestro mundo contemporáneo. Recalibrando las posibilidades micropolíticas del análisis deleuzoguattariano sobre el poder molecular de unos signos-partículas activos en nuestra era maquinocéntrica, Braidotti sostiene que «si el poder es complejo, difuso y productivo, así debe ser nuestra resistencia a él». Reconociendo la herencia de Foucault sobre el análisis del discurso, lo humano, como categoría discursiva —y, por tanto, política— que ha sido infundida en un sistema de significación, no es neutral y, por tanto, las diferencias aparentes entre géneros, razas y especies no tienen nada de naturales, sino que son impuestas y codificadas verticalmente; como diría Guattari, lo humano del humanismo y el individualismo del liberalismo forman parte de una misma opción ético-política a favor de la trascendencia y la normatividad social (Braidotti, 2015, 40).

El feminismo posthumanista desmantela las identidades bien delimitadas producidas en base a una norma dominante y, sin embargo, va más allá del pensamiento dialéctico en el que el *otro* ejerce un mero papel especular, fundamentalmente para definir la representación dogmática; en otras palabras, va más allá del hecho que la alteridad se constituya solo por un efecto colateral de un reforzamiento de la posición «del mismo». En este esquema dialéctico, los otros son considerados inferiores a la categoría de lo humano, la cual se sitúa en la cúspide de una jerarquía que se caracteriza por la ausencia de diferencias, es decir, por lo homogéneamente igual. La producción de otredad sexualizada, racializada y naturalizada tiene un efecto deshumanizador; los otros son reducidos al estatus de subhumanos, privados de una categoría que registra unos privilegios

²⁴¹ «Lo humano del humanismo no es un ideal, ni una estática medida objetiva o mediador necesario. Más bien enuncia un modelo sistematizado de reconocibilidad —de identidad—, gracias al cual todos los demás pueden ser valorados, reglamentados y asignados a una definitiva posición social [...]. El estándar humano representa la regularidad, la regulación y la reglamentación. Funciona transponiendo un particular modo de ser humano en un modelo generalizado, que es categórica y cualitativamente distinto de los otros sexualizados, racializados y naturalizados y en oposición a los artefactos tecnológicos» (Braidotti, 2015, 39).

conferidos que no tienen nada de natural. El posthumanismo crítico de raíz feminista y ambientalista de Braidotti no sucumbe a la negatividad, sino que propone formas renovadas de pensar lo humano, la ética, la política y la estética desde una perspectiva igualitaria e inclusiva. Cabe mencionar que a pesar de que el antihumanismo de raíz posestructuralista de Braidotti se ocupe de criticar la violencia implícita en la noción de *sujeto humano* del humanismo, no por ello renuncia a las instancias positivas de la tradición de pensamiento del humanismo. No se trata tanto de superar el humanismo como de reescribirlo, tal y como Jean-François Lyotard reclamaba reescribir la modernidad (Lyotard, 1988, 33-43). La apuesta del monismo filosófico de Braidotti en el debate de lo posthumano se asienta sobre la idea que la materia —humana y no humana, natural, cultural y tecnológica— tiene capacidad de autoorganización y no es opuesta a lo humano, sino contigua a él. Sin embargo, de la misma manera que la crítica es necesariamente inseparable de la creatividad, la filosofía de Braidotti no se limita a su dimensión analítica, sino que comporta un componente político que tiene por objetivo construir formas de vida inmanente, lo que lo define como un proyecto de emancipación y liberación humana.²⁴²

Por ello, el posthumanismo de Braidotti reconoce la herencia antihumanista pero va más allá de ella, en el sentido que no se limita a la resaltar la cuestión de la decadencia de lo humano, sino que se empeña, de una manera propositiva, en elaborar modos alternativos para la conceptualización y la actualización de una subjetividad posthumana. De igual modo que los movimientos por los derechos de las mujeres, los movimientos anticoloniales, antirracistas, antinucleares y ecologistas de la posmodernidad, el posthumanismo crítico cataliza los *otros* factores estructurales de la modernidad humanista, pero no son contrarios al humanismo en la medida en que sobre todo tienen por objetivo producir modelizaciones subjetivas alternativas al sujeto humano. Este no se excluirá, sino que se repositionará en multiplicidades transversales y no jerárquicas, lo que acabará por transformar su naturaleza. El posthumanismo crítico y afirmativo de Braidotti, se contrapone a las corrientes del posthumanismo reaccionario fundamentado en la filosofía moral, y a las del posthumanismo analítico de los estudios de la ciencia y la tecnología que se erige como una forma de posthumanismo analítico. El primero, defendido por pensadoras como Marta Nussbaum (1999, 2006, 2010), parte de los desafíos que plantea la economía global tecnológicamente mediatizada para las sociedades y reivindica una reinstauración de los valores morales del humanismo universalista para poder contraatacar la fragmentación y el relativismo de nuestro mundo contemporáneo. El segundo, defendido por autores como Sarah Franklin, Celia Lury y Jackie Stacey, por un lado, y Peter Paul Verbeek (2011), por otro, se inspira en los textos del sociólogo y antropólogo Bruno Latour. Si bien esta segunda forma de posthumanismo desarrolla una renovada sensación de interconexión global, la plantea desde el punto de vista de la vulnerabilidad, sin atender a los brotes de racismo y xenofobia que conlleva esta nueva interconectividad. Esta corriente centrada en cuestiones éticas y conceptuales sobre el estatus de lo humano en nuestras

²⁴² «[...] la acción política necesita no ser crítica en el sentido negativo de la oposición [como si estuviese] vuelta a la producción de contrasubjetividad. La subjetividad es más bien un proceso de autopoiesis y autocreación del ego, que comprende continuas y complejas negociaciones con la norma y los valores dominantes, y, por ende, formas de subjetividad múltiple» (Braidotti, 2015, 49).

sociedades tecnificadas, por regla general desahucia sistemáticamente la cuestión de la subjetividad. Otra de las consecuencias de esta forma de posthumanismo consiste en la reintroducción de la noción de *individuo personológico* por medio de la responsabilidad moral kantiana, o el transhumanismo que resulta de trasladar una conciencia de una moralidad trascendental a las tecnologías con capacidad de tomar decisiones en los devenires sociales.

A diferencia de estas dos corrientes, el posthumanismo de Braidotti se centra en las teorías críticas del sujeto atendiendo a las formas inhumanas de injusticia social que acompañan las apelaciones a los valores humanistas y a las tecnologías avanzadas mediadas o sobrecodificadas por el humanismo. Tomando como punto de partida el hecho de que no existe la neutralidad científica o política en los usos de las nuevas tecnologías, el posthumanismo crítico aborda las posiciones derivadas de la reconsideración y la reconceptualización del sujeto y elabora con ello un análisis político de la condición posthumana que pone sobre la mesa cuestiones relacionadas con las normas y los valores, los vínculos entre los humanos y más allá de ellos, así como las formas de gobernanza. Como la última obra de Foucault y Guattari, el posthumanismo de Braidotti sitúa las condiciones de producción de la subjetividad como eje central de su filosofía y de esta manera aúna dos campos de pensamiento que aparentemente discurren por separado: la crítica política de las formas de sujeción semiótica y la relación con problemáticas de la ciencia y la tecnología. A diferencia del posthumanismo reaccionario y analítico, Braidotti se interesa por producir formas de subjetividad afirmativas partiendo de la noción de *sujeto posthumano*. La pensadora reivindica el posestructuralismo, el feminismo antiuniversalista y la fenomenología anticolonial como piedras angulares de su genealogía. El posthumanismo cosmopolita situado de Braidotti bebe a su vez de la obra de Edward Said y, en concreto, de la asunción que la razón del proyecto de la Ilustración era compatible con las dinámicas de dominación violenta eurocentristas e imperialistas.²⁴³ Braidotti defiende la idea que, más que invitar a un relativismo cultural o nihilismo moral, esta asunción debe conducir a una crítica radical de la noción de *humanismo* y de sus formas de gobernabilidad, y a una reinención generalizada de los modos de coexistencia.

El ecologismo y el medioambientalismo constituyen recursos valiosos para el posthumanismo crítico, en la medida en que proponen una reformulación del vínculo entre lo humano y lo no humano, y se muestran sensibles a las reconfiguraciones planetarias bajo la era del capitalismo avanzado mediada tecnológicamente. El ecofeminismo de Maria Mies y Vandana Shiva (1997) se centra en criticar el modo en que la división entre cultura y naturaleza inscrita en la noción de *sujeto humano* del humanismo, ha derivado en la devastación medioambiental a escala planetaria, no solo de los animales, sino también de aquellos humanos que quedan reducidos a la categoría de lo animal. Sin perder de vista los efectos nocivos que emergen de la convergencia del poder y del control científico, Mies y Shiva desarrollan una crítica de la hegemonía de un modelo de desarrollo

²⁴³ El impacto de Edward Said en el pensamiento braidottiano resulta fácilmente rastreable a lo largo de toda su obra. El volumen *Conflicting humanities*, editado por Rosi Braidotti y Paul Gilroy (2016a), parte del legado de Said en su objetivo de explorar cómo se ha venido reinventando la noción de *humano* en las últimas décadas y, de manera más concreta, en la práctica de las humanidades.

basado en un ideal masculino, al mismo tiempo que elaboran una forma de holismo cosmológico sobre la base de una preocupación por el bienestar entre los humanos y más allá de la especie humana, y reivindican un respeto hacia todas las formas de vida y hacia todas las culturas. Consciente de que la reivindicación de unos valores universales para reconceptualizar un nuevo sentido de interconexión global equivale a asimilar unas necesidades universales con unos derechos universales, Braidotti siente que es necesario desarrollar un ambientalismo desde el posthumanismo crítico que pueda aportar una visión más compleja que el ecofeminismo. La «ecofilosofía de las pertenencias múltiples» que desarrolla Braidotti constituye una forma de ambientalismo articulado alrededor de una subjetividad posthumana que, frente al estatismo, la excepcionalidad y la moralidad trascendental en la que se basa el sujeto unitario, elabora una concepción de la subjetividad nómada que destaca por su carácter de procesualidad, por su apertura a lo no humano y por sus relaciones éticas responsables basadas en el igualitarismo transespecie y en los devenires inclusivos. Una subjetividad que es crítica con la producción dialéctica de la diferencia —*potestas*— y que al mismo tiempo produce una diferenciación subjetiva con respecto a los modos de subjetividad dominante —*potentia*—.²⁴⁴

La ética afirmativa intrínseca a la subjetividad nómada apuesta por una reconceptualización del vínculo que los humanos mantienen con los otros del sujeto humanista —las mujeres, los negros, los homosexuales, los animales o las máquinas— más allá del individualismo. Contrastando con el sentido negativo que adquiere una panhumanidad generada ante las dinámicas biopolíticas del capitalismo avanzado, la recomposición de la subjetividad individual y colectiva que defiende el posthumanismo braidottiano se basa en una inflexión afirmativa y creativa que pone en práctica modos de relación con los «múltiples otros». De ahí que para Braidotti el posthumanismo crítico se relacione necesariamente con el postantropocentrismo. Este distanciamiento del *anthropos* da como resultado una reconceptualización de la vida desde la perspectiva de la vida no humanizada o *zoe*. Implica la confección de una nueva comunidad, un *nosotros* no exclusivo que recurre a la hibridación y a la criollización. Para Braidotti, lo primordial es desarrollar una nueva teoría de la subjetividad que aborde de un modo creativo y responsable la decadencia del humanismo y la evaporación de la jerarquía entre las especies. Esta subjetividad no es posmoderna —en el sentido que no es antifundacionalista— ni es deconstructiva —en el sentido que no está estructurada lingüísticamente—, sino que ante todo recurre a las potencialidades de la política feminista de la ubicación, la cual es al mismo tiempo crítica y creativa. Su proyecto constituye un intento de rendir cuentas con la complejidad de nuestro mundo contemporáneo, que es crítica con el *nacionalismo metodológico* y con el racismo y la xenofobia, con el eurocentrismo y el imperialismo, e incluso el fascismo, de los sistemas de significación dominantes.

Hoy resulta imperativo elaborar nuevas formas de imaginar el futuro en común, lo que quizás

²⁴⁴ En palabras de Braidotti, «En mi trabajo, defino el sujeto crítico posthumano a través de una ecofilosofía de las pertenencias múltiples, como sujeto relacional determinado en la y por la multiplicidad, que quiere decir un sujeto en condiciones de operar sobre las diferencias pero también internamente diferenciado y, sin embargo, arraigado y responsable. La subjetividad posthumana expresa [...] una forma parcial de responsabilidad encarnada e integrada, basada en un fuerte sentimiento de la colectividad, articulada gracias a la relación y a la comunidad» (Braidotti, 2015, 64).

podría transformar el papel que se autoasigna Europa. Braidotti reivindica un devenir molecular que comporta el rechazo de la posición de centralidad del mundo y lleva hasta el final las transformaciones que brinda la globalización, la cual, según Braidotti, no solo concierne a los *otros*, sino también a los *mismos*. El devenir molecular o nómada de Europa comporta en última instancia una desidentificación de las identidades asociada a la idea del estado nación y, al mismo tiempo, la elaboración de un proyecto ético afirmativo en búsqueda de un futuro sostenible. Para Braidotti, el intercambio cultural y la reconfiguración de los géneros y sexualidades característicos de nuestra cultura postindustrial, lejos de aludir a una crisis de valores, devienen puntos de partida para poner en marcha posibilidades aún no explotadas para redefinir el sentido mismo de la noción de *comunidad* y de *relacionalidad*.

3.2. De las identidades a las relaciones, de los dualismos a la complejidad: la recomposición de lo humano como un sistema naturcultural en continuo proceso de devenir

La dislocación de la noción de lo humano a la luz de los desarrollos desiguales del capitalismo, de la devastación medioambiental y de los altos niveles de mediación tecnológica, ha sido objeto de notable atención por las ciencias humanas y sociales en las últimas tres décadas (Hayles, 1999; Barad, 2003; Braidotti, 2009; Wolfe, 2010; Mac Cormack y Gardner, 2012; Colebrook, 2014; Grusin, 2015; Roffe y Starck, 2015). Desde diversos enfoques, estos estudios aspiran a comprender de qué manera los avances científico-técnicos en campos como la informática, la comunicación y las biotecnologías nos invitan a repensar la noción de lo humano, nuestra política y nuestro modo de relacionarnos con las entidades no humanas desde una perspectiva no antropocéntrica. Se trata de entender la forma en que elementos tan familiares como las tecnologías de reproducción asistida, los alimentos genéticamente modificados, nuestras «prótesis cotidianas» (teléfonos inteligentes, relojes inteligentes, nuestra conectividad permanente a Internet) y el creciente uso de juegos virtuales como «segunda vida (*second life*), desdibujan las distinciones entre lo humano y lo no humano, y revelan la base no naturalista de nuestras sociedades contemporáneas.²⁴⁵ El sujeto humano deja de ser concebido como una singularidad impermeable y pasa a ser conceptualizado como un compuesto híbrido implicado en todo tipo de metamorfosis. Esto constituye una oportunidad para buscar esquemas alternativos del pensamiento, del conocimiento y de la autorrepresentación. El feminismo posthumanista de Rosi Braidotti otorga un renovado impulso al proyecto de Guattari en el sentido que proporciona innumerables mapeos productivos de la subjetividad maquínica capacitada para enfrentar la crisis ambientales, sociales y culturales. Si Guattari se pregunta cómo podemos reinventar las prácticas sociales y restaurar el sentido de

²⁴⁵ Second Life (SL) es una comunidad virtual creada en 2003 y dirigida a mayores de dieciocho años, a la que se puede acceder gratuitamente desde Internet. Sus usuarios, conocidos como «residentes», acceden a SL mediante programas de interfaz llamados *viewers* (“visores”), los cuales les permiten interactuar entre ellos mediante un avatar con el cual pueden explorar el mundo virtual, interactuar con otros residentes, establecer relaciones sociales, participar en diversas actividades tanto individuales como en grupo, crear y comerciar propiedad virtual y ofrecer servicios entre ellos. Los avatares permiten a los residentes convertirse en el personaje que deseen y disfrutar de una segunda vida. Obtenido de: https://es.wikipedia.org/wiki/Second_Life (acceso: 20 de octubre de 2019).

responsabilidad para poder hacer posible supervivencia de la vida en el planeta, Rosi Braidotti sostiene que el posthumanismo crítico está en condiciones de materializar una política afirmativa que se adecua a nuestras condiciones de vida reales, en la medida en que presta atención a la mediación tecnológica y a la complejidad de los procesos de producción de subjetividad.²⁴⁶

Frente a una concepción humanista liberal del sujeto, la visión de lo posthumano se sitúa como un nuevo recurso para considerar las intrincadas relaciones entre la vida humana, la vida no humana y la tecnología en su devenir planetario, puesto que fomenta una transformación cualitativa efectiva de la subjetividad. La dimensión ética proyectada por el reconocimiento del vínculo estructural, transversal y postantropocéntrico que implica la posición del sujeto posthumano, apunta a la creación de un nuevo nexo social y nuevas formas de conexión con los tecno-otros. Es de esta forma que el enfoque nómada de Braidotti, alimentado por una concepción de la vida no humana como portadora de una fuerza generativa y dinámica, logra proporcionar los medios para elaborar una ecofilosofía de las pertenencias y de los devenires múltiples: «¿qué tipo de vínculos podemos instaurar en el *continuum* naturaleza-cultura en que están inmersos los organismos tecnológicamente modificados, y cómo podemos sostenerlos?» (Braidotti, 2015, 123). Esta forma de pensamiento ecofilosófica materialista y vitalista está involucrada en la creación de conceptos, afectos, relaciones y nuevas subjetividades planetarias, redefiniendo de este modo las nociones elementales de *parentesco* y *responsabilidad* no solo hacia los humanos, sino también hacia los otros no antropomórficos y tecnológicamente modificados. En este apartado describiremos las principales características de la teoría de la subjetividad posthumana de Braidotti como el resultado de la convergencia del monismo filosófico y el postantropocentrismo crítico.

El punto de partida es la interpretación de Spinoza de Deleuze y Guattari, los cuales articulan un pensamiento va más allá de las oposiciones dialécticas cartesianas —entre cuerpo y mente, sujeto y objeto—, que se afirma en el principio de la univocidad de una materia capaz de autoorganización y autoenunciación y, por tanto, definida por su singularidad y autonomía. Esta fórmula de materialismo vitalista se asienta en el rechazo a cualquier trascendentalismo, de ahí que pueda ser definido como una fórmula de inmanencia radical. Como veremos, desde esta perspectiva la diferencia no tiene lugar en el marco dialéctico, por oposición al otro, sino que constituye una creación en sí misma. Frente al sentimiento de ansiedad o euforia que genera el actual debate acerca de la situación posthumana, Braidotti mantiene una posición afirmativa sobre los devenires de nuestros modos de ser en el marco de la injerencia de la economía subjetiva capitalista y la mediación tecnológica a la que estamos expuestos. Al decir de Braidotti, estas condiciones desestabilizan la definición del *anthropos*, y al mismo tiempo ofrecen un espacio sin precedentes para la recomposición de la subjetividad de acuerdo con la aproximación postantropocéntrica. Braidotti

²⁴⁶ «[...] el énfasis posthumano por la vida/*zoe* está en condiciones de generar por sí solo políticas propositivas. El postantropocentrismo crítico genera nuevas perspectivas que van más allá del pánico y la añoranza para llegar a una plataforma más provechosa, y produce una cartografía más adecuada de nuestras condiciones de vida real, desde el momento en que se concentra con mayor precisión sobre los cuerpos tecnológicamente modificados y sobre prácticas sociales de la subjetivación humana» (Braidotti, 2015, 124).

sostiene que el capitalismo es un modo de diferenciación subjetiva, un «multiplicador de diferencias desterritorializadas», un dispositivo que hace proliferar identidades que son concebidas para ser consumidas (Braidotti, 2015, 75). La fuerza centrífuga que produce diferencias para ser mercantilizadas se complementa con la fuerza biopolítica con la que el capitalismo se beneficia del control científico de los animales, las semillas, las células y las plantas. Según Braidotti, esta mercantilización de todo lo vivo genera una forma oportunista de postantropocentrismo. Braidotti se pregunta qué ocurre con la subjetividad en este contexto de flujos donde se entrecruzan la materia y el capital, e intuye que los modos de ser experimentan una profunda transformación.

Aunque por vías distintas a las de Deleuze y Guattari, Braidotti llega a la misma conclusión que estos: la subjetividad no se limita a la especie humana, sino que se extiende a los no antropomorfos, con los que mantiene relaciones constitutivas. Esta asunción se asienta en la tesis sobre la unicidad de la materia —tanto humana como no humana, incluida la no orgánica—, la cual tiene capacidad de autoorganización. La piedra angular del postantropocentrismo de Braidotti es la redefinición de la vida desde la perspectiva de lo no humano o *zoe*: «la vida, en vez de ser definida como propiedad exclusiva y derecho inalienable de una sola especie [...], en vez de ser santificada como una tesis predeterminada, es entendida como un proceso interactivo y sin conclusiones» (Braidotti, 2015, 77). Esta concepción vitalista de la materia conecta una vida reservada anteriormente a lo humano —*bios* o la vida discursiva— con una vida más amplia, no humana o *zoe*. La vida no humana transversaliza especies, familias y categorías, y se articula en base al principio del *igualitarismo zoocentrado*, el cual se opone a la privatización de la vida misma. Como hemos visto, la teoría de la subjetividad posthumana de Braidotti es tan crítica como creativa y, más allá de la representación, constituye una experimentación en sí misma: tiene por objetivo poner en práctica qué son capaces de hacer los cuerpos modificados biotecnológicamente sobre el *continuum* naturcultural. Del mismo modo que el proceso de metamodelización de Guattari, esta experimentación es para Braidotti desinteresada, en el sentido que nada está escrito de antemano, dicho de otro modo, no hay ninguna representación subjetiva preestablecida a la cual haya que adaptarse, ni ninguna relación de exclusión, subordinación ni explotación que pueda limitarla.²⁴⁷ Sin embargo, al igual que la ecosofía guattariana, con el posthumanismo ecofilosófico braidottiano nada está escrito de antemano, y los experimentos subjetivos podrían servir tanto para fines liberadores como represivos. Todo depende de las articulaciones que se den, en cada caso, entre los flujos materialesñaléticos, la materia maquínica, los universos de valor y los territorios existenciales.

Tal y como recuerda Braidotti, el capitalismo avanzado no solo mercantiliza la vida humana o *bios*, sino también la vida no humana o *zoe*. La estructura biogenética del capitalismo impone una economía política que Melinda Cooper (2008) ha descrito como la *vida como plusvalía* («life as surplus») y que pone en primer plano el modo en que es privatizada la vida tanto en su nivel molecular —organismos genéticamente modificados y patentados— como planetario —los

²⁴⁷ Braidotti califica estos experimentos de *non-profit*, que en su uso como nombre alude a *non-profit organization*, que en castellano se traduce como organización no gubernamental “sin ánimo de lucro”. Es ese último sentido el que Braidotti intenta enfatizar.

fenómenos de los bonos de carbono o el beneficio que obtienen países y empresas de catástrofes medioambientales—. Resonando con Guattari, la tesis de Braidotti es que la gubernamentalidad biopolítica se ha molecularizado y lo que se biocapitaliza es «la potencia informativa de la materia viva en sí», tanto humana como no humana (Braidotti, 2015, 78). Desde este prisma, los instrumentos de la «minería de datos» se complementan con los mecanismos de la «minería de la vida» y quedan englobados en una ocupación de biocapitalización por la que la vida misma es mercantilizada. Entre lo molecular y lo geopolítico, el capitalismo trabaja activamente en el control de los cuerpos afectivos tecnológicamente mediatizados: el reconocimiento del iris o de las huellas digitales de la mano, entre otros, constituyen dispositivos de control que operan según una voluntad de gestionar y administrar la vida, según una «gubernamentalidad necropolítica».²⁴⁸ La tesis de Braidotti es que la matriz biogenética del capitalismo es postantropocéntrica, en el sentido que desde el punto de vista de la privatización, la mercantilización y la explotación para la obtención de beneficio, las anteriores distinciones entre lo humano y lo no humano se desvanecen. El capitalismo transversaliza la vida humana y no humana bajo el único imperativo del beneficio, y de esta manera genera un sentido de interconexión entre los humanos, los animales, las semillas, las bacterias y los minerales, basado en la vulnerabilidad compartida.²⁴⁹

Frente a las posturas nostálgicas de pensadores en ciencias humanas y sociales que responden a la ansiedad que les generan las metamorfosis de lo posthumano intentando fortalecer a lo humano con una renovada trascendencia, Braidotti ve en la decadencia del *anthropos* que brinda la situación posthumana una oportunidad para reconfigurar nuestra existencia en el mundo en la dirección de la sostenibilidad medioambiental y social. La representación logofalofilocéntrica, heterosexual y en posesión de derechos, del hombre como un modelo universal, ha sido impugnada no solo por su parcialidad, sino que a su vez es puesta en cuestión por los avances tecnocientíficos y la lógica de los intereses del capitalismo global. Braidotti recurre a Brian Massumi para describir el éxodo antropológico del hombre del humanismo, ahora convertido en *ex hombre*: «la integridad de la especie ha sido substituida por el modelo bioquímico de expresión de la mutabilidad de la materia humana».²⁵⁰ La situación posthumana sitúa lo humano en una única matriz de vida no humana, aunque no diluye las diferencias entre las especies, es decir, no hace desaparecer los efectos devastadores para la sostenibilidad mental, medioambiental y social que emergen del uso de una fuerza que se ejerce desde una posición jerárquica, hegemónica y violenta que ocupa el *anthropos*. Por ello, es preciso destacar que la inflexión postantropocéntrica no implica automáticamente una inflexión posthumanista. Para Braidotti, el posthumanismo deconstruye la imagen supremacista y

²⁴⁸ En esta expresión convergen la gobernabilidad biopolítica foucaultiana con la necropolítica de Achille Mbembe (2003), la cual se refiere al derecho de matar no solo a individuos, sino subyugando y eventualmente sacrificando a comunidades enteras, e introduce el concepto de *muerte social o civil*.

²⁴⁹ «Una vez que tales prácticas matizan los confines cualitativos no solo entre las diversas categorías (hombre/mujer, negro/blanco, humano/animal, muerto/vivo, centro/margen), sino también en el interior de cada una de ellas, lo humano es subsumido en la red global de control y mercantilización que ha hecho de la vida su objetivo principal» (Braidotti, 2015, 81). Recientemente, Marina Gržinić y Šefik Tatlić (2014) han revitalizado los estudios de necropolítica en una publicación que se propone dibujar un mundo globalizado en el que las desigualdades en relación con la distribución de la riqueza se naturalizan en todo tipo de discursos, y han propuesto que en la actualidad el capitalismo global se desplaza de la gestión de la vida a la obtención de un plusvalor por la inducción de la muerte.

²⁵⁰ Brian Massumi, citado en Braidotti, 2015, p. 82.

excepcionalista de la especie humana y de inmediato instaura el *continuum* entre la naturaleza y la cultura, híbrida de este modo la vida humana o *bios* y la vida no humana o *zoe* y las expone a todo tipo de contagios e intercambios generativos. Al mismo tiempo, pone en primer plano la cuestión de la responsabilidad ética de lo humano como el principal agente del desastre ecológico planetario registrado en la era del cambio climático o el Antropoceno, desde el momento en que la contigüidad entre la vida humana y la no humana hace insostenibles las categorizaciones no solo entre los humanos y los animales, sino entre los humanos y los humanos animalizados.²⁵¹

Las diversas mutaciones que definen la nueva estructura del sujeto posthumano son provocadas por una nueva proximidad a la vida no humana, a la dimensión planetaria y a los altos niveles de mediación tecnológica en los que estamos inmersos en la era del Antropoceno. Braidotti concilia el materialismo con el pensamiento crítico para impugnar el excepcionalismo humano, su universalidad y su trascendencia, y proponiendo una alianza con *zoe* o la vida en sus aspectos no humanos. Esta alianza se concreta en tres articulaciones inspiradas en la geofilosofía desarrollada por Deleuze y Guattari que concretizan tres métodos para renovar la subjetividad que resultan en tres éxodos antropológicos: el devenir animal, el devenir tierra y el devenir máquina. El primero se refiere al desplazamiento del antropocentrismo y a la instauración de la solidaridad transespecie en nuestras formas de vida relacionales e inmanentes al medio ambiente. El segundo propone una teoría del sujeto geocentrado que tiene por objetivo desarrollar una sensibilidad ecológica sustentable. El tercero pone en primer plano el modo en que los otros tecnológicos desestabilizan la noción de lo humano y son constitutivos de nuestra subjetividad biomedida. Estos tres devenires son instigados por una concepción radicalmente diferente de las nociones de *animal*, de *tierra* y de *máquina*, los cuales dejan de ser definidos en tanto que «el otro del hombre» y pasan a ser cuerpos con los que los individuos, en tanto que máquinas deseantes, establecen todo tipo de conexiones. Estas nuevas figuraciones o personajes conceptuales son percibidos como la base de nuevas formas de coexistencia. El punto de partida es la desafección con las nociones de *racionalidad moral*, *identidad unitaria*, *conciencia trascendente* y *valores morales universales*. La conciencia crítica hacia la visión dominante del sujeto y sus efectos de poder sobre las otras especies se convierte en la condición de posibilidad de alternativas creativas que incluyen la imaginación de diferentes sistemas de parentesco y la experimentación con relaciones éticas afectivas y afirmativas.

Como hemos visto anteriormente, el poder normativo del *anthropos* se fundamenta en una dialéctica negativa que distribuye diferencias jerárquicas en función de un modelo trascendental, precisamente para gobernarlas. Los no blancos, los no varones, los no jóvenes, los no heterosexuales, los no saludables y los diversos funcionales, se emparentan de este modo con los otros zoomorfos, esto es, especies netamente distinguidas de lo humano. La diferencia se produce bajo el eje de sexo, raza y especie, según un proceso antropocéntrico que atribuye grados de disimilitud en relación con una

²⁵¹ «Una vez desafiada la centralidad del *anthropos*, un cierto número de confines entre el hombre y *los otros de sí* comienzan a caer, como un efecto cascada que abre perspectivas inesperadas [...] si la decadencia del humanismo inaugura lo posthumano exhortando a los humanos sexualizados y racializados a emanciparse de la relación dialéctica esclavo-amo, la crisis del *anthropos* allana el camino a la irrupción de las fuerzas demoníacas de los otros naturalizados. Animales, insectos, plantas y medio ambiente, incluso planeta y cosmos en su conjunto, son ahora llamados a juego» (Braidotti, 2015, 83).

civilización eurocéntrica blanca, machista y heterosexual. El animal es el *otro* más necesario del hombre, y la relación que mantenemos con él es al mismo tiempo tan familiar como anómala, tal y como también ha destacado Anne Sauvagnargues (2016). Braidotti distingue al menos dos tipos de relaciones que mantenemos con los animales: la relación edípica y la relación instrumental. La primera se concretiza en la idea de que el hombre da por descontado el acceso inmediato, la explotación y el consumo del cuerpo del animal. Esta disponibilidad contrasta con la equivalencia en la que sitúa lo animal con lo humano, por ejemplo en el género literario de las fábulas, donde se proyectan en los animales no humanos todo tipo de valores, normas y atributos humanos. Braidotti invoca la necesidad de elaborar nuevas formas de representación que den cuenta de la complejidad de nuestras coordenadas existenciales determinadas por el capitalismo cognitivo y la mediación tecnológica, por los desastres medioambientales y la nueva proximidad hacia lo animal que brindan estos desarrollos. La segunda relación tiene que ver con el *zoo proletariado*, esto es, con el uso de los animales como fuerza de trabajo, tanto como recurso industrial como producto material: su uso para la experimentación en la industria farmacéutica, cosmética, para elaborar xenotransplantes, o simplemente para traficar con ellos. Braidotti apela a una rearticulación de esta relación instrumental con los otros naturalizados desde la perspectiva de lo que llama un igualitarismo transespecie, que desarrolla relaciones más equitativas con los sujetos animalizados.

En efecto, la apuesta de Braidotti es entender que la decadencia del humanismo se traduce en una reconfiguración generativa de la relación humano-animal desde una perspectiva antiedípica en el contexto de una tecnocultura rápidamente cambiante que causa transformaciones en todos los campos. El desafío que plantea Braidotti consiste en ver cómo podemos descodificar la interacción humano-animal más allá del esencialismo especista y de la dialéctica de la alteridad. El materialismo spinozista de Braidotti apuesta porque esta dialéctica se sustituya por el reconocimiento de un igualitarismo *zocentrado* que se oriente a explorar de qué son capaces los cuerpos humanos y no humanos sobre un medio ambiente compartido y no jerárquico. La filósofa insiste en la idea que el capitalismo biogénico hace desaparecer las diferencias entre las especies. Su apuesta consiste en centrarse en este aspecto que ya existe entre nosotros y reorientarlo hacia fines liberadores.²⁵² El reconocimiento de la vulnerabilidad compartida entre humanos y no humanos podría conducir a nuevas formas de comunidad. Existe una necesidad de implementar enlaces transespecie más allá de la humanización de los animales y más allá de la perspectiva de la empatía, la cual se formula como el reconocimiento de lo semejante, en la que incurren los defensores de los animales como Peter Singer (1975) y Frans de Waal (2009). Necesitamos nuevas figuraciones, representaciones y cartografías de estas nuevas filiaciones postnaturales que conciban el animal como un cibernético animal-máquina, esto es, como un compuesto naturcultural, como vectores de una nueva relación posthumana. Braidotti sostiene que el devenir animal del *anthropos* precipitaría una relación de familiaridad entre, por ejemplo, los humanos animalizados, y entidades tecnoteratológicas como la

²⁵² El posthumanismo postantropocéntrico sugiere que en el contexto del capitalismo avanzado «ningún animal es más igual que cualquier otro, desde el momento en que todos están inscritos en una economía de mercado de intercambios globales que los mercantiliza con el mismo grado de intensidad y los hace disponibles del mismo modo. Todas las demás diferencias se van esfumando» (Braidotti, 2015, 88).

oveja Dolly o el oncorratón. Dolly es el primer mamífero de la historia que ha sido clonado desde una célula adulta somática. El oncorratón (oncomouse TM) es el primer ratón patentado, modificado genéticamente para contraer cáncer, y es usado para la investigación oncológica. Braidotti entiende estos seres como criaturas híbridas e inmanentes, como compuestos de naturaleza y cultura que interrumpen la linealidad del tiempo y desterritorializan nuestros hábitos de pensamiento, y por ello constituyen poderosos vehículos para pensar la complejidad de nuestra situación posthumana.²⁵³

Desde el momento en que tanto la oveja Dolly como el oncorratón nunca han nacido, sino que han sido manufacturados, dismantelan la idea de la pureza de una especie y de un orden natural preestablecido, y por ello impugna la trascendencia de los sistemas de representación. Braidotti, siguiendo la tradición de pensamiento de Donna Haraway (1997), alienta a percibir las oportunidades de esta interrupción de las estratificaciones del presente para forjar nuevas alianzas con seres naturculturales tecnológicamente concebidos. Este enfoque más bien entusiasta hacia las criaturas híbridas de nuestro tiempo en ningún caso hace desaparecer las dinámicas de explotación animal a las cuales están sometidas tanto Dolly como el oncorratón, y en todo caso da cuenta de la complejidad de la situación posthumana, la cual brinda desarrollos tanto negativos como afirmativos. El proyecto braidottiano consiste en forjar nuevas subjetividades posthumanas partiendo de un nuevo entendimiento de la relacionalidad humano-animal. Más que como la proyección del uno hacia el otro —el gesto aparentemente desinteresado de la extensión de los derechos humanistas a los animales que sin embargo comporta una forma poco honrada de «humanismo compensatorio» (Braidotti, 2015, 95)—, Braidotti, al igual que Guattari, transforma el ser y reorganiza los valores mediante una sensibilidad intensiva que permite una relación más horizontal hacia nuestra exterioridad. Como hemos visto en el último capítulo, el devenir constituye una relación simbiótica y transformadora entre dos o más cuerpos que forman un rizoma, un intercambio que no equivale a una síntesis, sino a una composición que se da cuando se habilita un umbral, un espacio intersticial: «este es el *milieu* del *continuum* humano/no humano, que necesita ser explorado como si fuera un experimento abierto, no como una deducción moral descontada de valores presuntamente universales» (Braidotti, 2015, 97). Esta experimentación no conclusiva con la alteridad procede de una desidentificación con la visión del sujeto dominante y de un injerto en aquello diferente y diferenciado de sí. Esta es la metodología del sujeto posthumano y postantropocéntrico.

La comprensión de los desarrollos necropolíticos del capitalismo biomaquínico engendra un sujeto geocentrado que se encuentra inmerso en las dinámicas de la condición posthumana. El devenir tierra es puesto en marcha por un enfoque materialista que vincula la dimensión planetaria a la dimensión cósmica y, de este modo, ofrece la oportunidad de recalibrar la relación que mantenemos

²⁵³ «Clonada, no concebida mediante el sexo, mezcla heterogénea de organismo y máquina, Dolly ha sido desconectada de la reproducción y separada de su estirpe. Dolly no es la hija de ninguno de los miembros de su vieja especie, al mismo tiempo, huérfana y madre de sí misma. Primera de un nuevo género, se sitúa más allá de las dicotomías del sexo del sistema binario y patriarcal de parentesco. Copia sin original, Dolly impulsa la lógica del simulacro postmoderno a su perversión final. Ella actualiza la inmaculada concepción en versión biogenética del tercer milenio» (Braidotti, 2015, 91).

con un hábitat atravesado por múltiples flujos, máquinas y universos de valores. El punto de partida es la asunción de una concepción vitalista de la materia desde la cual se puede percibir la codependencia entre las entidades humanas y las no humanas. El devenir tierra introduce relaciones mediadas por la tecnología que son elementales para la formación del sujeto posthumano. Necesitamos extender el alcance de nuestra subjetividad a las relaciones inmanentes postantropocéntricas, para lo cual es preciso dislocar la subjetividad del *anthropos*, de su razón trascendental y de su dialéctica negativa del reconocimiento de lo semejante. El monismo spinozista que sirve de base para el entendimiento de la condición posthumana «implica flujos de devenir abiertos, interrelacionales, multisexuados y transespecie mediante la interacción con los múltiples otros» (Braidotti, 2015, 106). El sujeto posthumano geocentrado es definido como una entidad transversal multiestratificada que mantiene relaciones inmanentes no solo con lo humano, sino también con lo animal, con lo tecnológico y con la Tierra. Al adquirir dicha dimensión planetaria, este agenciamiento colectivo está en condiciones de proyectar otros territorios, otros hábitos de pensamiento, y, por tanto, de habitar otra tierra. Como hemos visto anteriormente, el *continuum* mente-cuerpo de Spinoza que subyace tras la concepción del sujeto posthumano de Braidotti se sostiene por el principio de la unidad de la materia, que postula que no existe una vida humana (*bios*) diferente a la vida genérica (*zōe*) y que todo está en conexión inmanente. De este principio básico se desprende que si dañamos el medio ambiente, nos dañamos a nosotros mismos.

El devenir tierra constituye un proceso que se orienta a reformular cualitativamente relación con el planeta. Siendo crítica con la ecología profunda de Arne Naess (1989) y con el método socioconstructivista de la hipótesis Gaia de James Lovelock (1979) desde el momento en que reinstauran la distinción natural-artificial y por la humanización del medio ambiente, Braidotti ofrece una teoría de la subjetividad geocentrada que no cae en las trampas del determinismo biológico o en el individualismo personológico. El monismo spinozista de Braidotti, consciente de los efectos devastadores del excepcionalismo trascendental humano, postula la existencia de una noción postindividualista de la subjetividad que se define por su relacionalidad y su procesualidad, que no es indiferenciada desde las coordenadas sociales de la clase, el sexo, el género, la etnia y la raza (Braidotti, 2015, 105). Frente al neohumanismo postantropocéntrico de Naess, quien ante las crisis medioambientales reivindica una restauración de los valores humanistas universales sin ser crítico con las atrocidades que se han cometido en su nombre, el posthumanismo postantropocéntrico de Braidotti trabaja sobre los «diferenciales de poder» que son ejercidos por los ejes de sexualización, racialización y naturalización, por las fuerzas del capitalismo biogenético y la mediación tecnológica. Transformando la negatividad que genera la sensación de extinción en afirmación, Braidotti propone que el sujeto geocentrado resulta de un doble mecanismo de *extrañamiento* y de *reposicionamiento*. El primero se refiere a un proceso de desfamiliarización respecto a los valores normativos de los hábitos dominantes de pensamiento, y el segundo, a una recomposición de la interioridad en una interfaz compleja y heterogénea, formada por múltiples agencias con las que nos involucramos en devenires mutuos. El igualitarismo centrado en la vida de Braidotti apuesta por la sostenibilidad del sujeto en su relación con los otros sexualizados, racializados y naturalizados. Esta pregunta ética reemplaza la lógica del reconocimiento por la

noción de *codependencia entre especies* y la filosofía moral de los derechos para una ética de la sostenibilidad. Los futuros sostenibles surgirán en la medida en que entendamos la vida no como algo dado, sino como un proyecto; no organizado en torno a la necesidad, sino en torno al deseo entendido como una fuerza ontológica del devenir que nos anima a seguir viviendo, a resistir y a perseverar. Es en este sentido que la ética afirmativa ofrece una ecofilosofía de pertenencias múltiples en la que los sujetos posthumanos se constituyen en la multiplicidad.

El devenir máquina se asienta en la idea de que bajo la condición posthumana, la relación entre lo humano y su otro tecnológico experimenta una profunda transformación, y las anteriores distinciones estructurales entre lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, los circuitos electrónicos y los neuronales, se difuminan.²⁵⁴ Esta mediación tecnológica presupone el *continuum* naturaleza-cultura en la era del Antropoceno y por ello constituye el terreno de nuevas reivindicaciones éticas. La tecnología es nuestro nuevo entorno y, en cuanto a tal, transforma nuestra relación con la ecología social y la ecología de la mente. El devenir máquina evita caer en la nostalgia humanista tanto como en las fantasías transhumanistas y encuentra un equilibrio entre un nuevo sentido de interconexión inmanente de los cuerpos y una ocupación política que tiene por objetivo recomponer la materia en formaciones heterogéneas que resistan a las capturas personológicas e individualistas. La nueva contigüidad de los cuerpos y la tecnología da como resultado la reconceptualización de la subjetividad como un compuesto transversal, híbrido y vital que ofrece nuevas posibilidades para la reconfiguración de y con nuestro hábitat. Del mismo modo que la materia tiene capacidad de autoorganización, las máquinas son autopoieticas y, por lo tanto, tienen sus propias formas de subjetividad.²⁵⁵ Las máquinas deseantes son exhortadas a establecer acoplamientos con máquinas tecnológicas no humanas y con máquinas orgánicas no humanas, y a crear relaciones simbióticas. La pregunta central en el devenir animal y el devenir tierra constituye la preocupación primordial para el devenir máquina: ¿qué son capaces de hacer los cuerpos tecnológicamente mediados? En lugar de proclamar la fusión con el medio ambiente, se trata de captar, de manera afirmativa, las nuevas relaciones que surgen de una nueva proximidad con lo que anteriormente se consideraba otro: «la [...] ecosofía, apunta a cubrir transversalmente los múltiples estratos del sujeto, de la interioridad a la exterioridad, pasando por todo aquello que hay en medio» (Braidotti, 2015, 111).

Tras la desfamiliarización respecto a los valores antropocéntricos y humanistas que acarrea la noción de *sujeto unitario, trascendental y universal*, Braidotti, siguiendo a Guattari, redefine la subjetividad como una entidad polivocal formada por las «regiones existenciales territorializadas» y los «universos inmateriales desterritorializados» (Braidotti, 2015, 112). El compuesto híbrido posthumano teje relaciones transversales de las relaciones de fuerza en el plano material y

²⁵⁴ Para Braidotti, los cibernéticos se han convertido en las «formaciones sociales y culturales dominantes», y este hecho no solo se expresa en la generalización de las tecnologías militares o en los atletas «mejorados tecnológicamente», sino también en el «proletariado digital mal pagado, que nutre la economía global tecnológica guiada sin nunca poder acceder a ella» (Braidotti, 2015, 109).

²⁵⁵ «La autopoiesis maquínica de Guattari [...] se traduce en una radical redefinición de las máquinas, ahora consideradas tanto inteligentes como generadoras» (Braidotti, 2015, 113).

simbólico, discursivo y asignificante. Esta transversalidad o conexión de inmanencia radical brinda la posibilidad de forjar una micropolítica de las relaciones basada en el igualitarismo *zooc* centrado, que valoriza la vida en sus aspectos no humanos. La subjetividad naturcultural que resulta de nuestra condición posthumana es entendida como una unidad ecofilosófica cuyas relaciones se sustentan en la ética vitalista de la interdependencia transespecie. La ecología deviene tanto molecular como planetaria y se transforma en una ecofilosofía que apunta a señalar los múltiples nodos que conectan al sujeto con entidades siempre vivas. La ecofilosofía posthumanista se convierte en un método materialista para rastrear la red de relaciones intrincadas que conectan a los sujetos con sus múltiples ecologías: la ecología natural, la ecología social y la ecología de la mente. La articulación posthumana de la subjetividad, lejos de diluir la cuestión de la diferencia en las formaciones complejas que engendra, la reorganiza profundamente en los procesos de sexualización, racialización y naturalización, fundamentales para la gobernabilidad necrobiopolítica del capitalismo avanzado. En otras palabras, la conciencia de la jerarquización de las diferencias con las cuales el humanismo justifica exclusiones y produce cuerpos posthumanos desechables en su sistema de representación, no implicaría la desaparición de las diferencias, sino que se convertirían en los pilares alrededor de los cuales se llevaría a cabo una crítica de lo que se considera humano (Braidotti, 2015, 98). De esta manera, las diferencias de base sexual, racial y natural se sitúan como puntos de partida para elaborar y confeccionar modos alternativos de subjetividad.

El principio de la crítica como creatividad que Braidotti toma de Spinoza vía Deleuze y Guattari, le permite entender la diferencia como una producción genuina que implica una deconstrucción del sujeto personológico o *no Uno*.²⁵⁶ En una economía política brindada por el capitalismo cognitivo y la mediación tecnológica, las diferencias dicotómicas se reemplazan por procesos rizomáticos. En un momento en que la vida es vista como una plusvalía en sí misma, los cuerpos posthumanos «son reducidos a su superficie informacional en términos de materialidad y capacidad vitales», y esto implica que «las señales de organización y distribución de las diferencias son recolocadas en los microelementos de la materialidad vital», como el código genético de las especies (Braidotti, 2015, 116). Desde este prisma, el biopoder tiene un alcance molecular y que su objetivo es controlar y mercantilizar la vida no humana o *zooc*. Los sujetos posthumanos encarnados y situados no están más allá de las diferencias, a pesar de que el capitalismo sea un sistema postgénero, postracial y postnatural, sin dejar de ser sexista, racista y naturalista. Ante los flujos de poder que nos atraviesan en todos los ámbitos, el proyecto de Braidotti consiste en articular una política pragmática que al mismo tiempo resista a las condiciones materiales del presente impuestas por el capitalismo avanzado y a poner en práctica qué pueden hacer nuestros cuerpos biotecnológico mediados. Del mismo modo que las feministas posthumanistas (Haraway, 1991, 1997, 2019; Colebrook, 2000; Mac Cormack, 2008, Povinelli, 2016, Alaimo, 2010) liberan a la sexualidad de las identidades y de las

²⁵⁶ El método del *no Uno* constituye una forma de política de ubicación o de localización. En *Transposiciones* (Braidotti, 2009, 197) la filósofa proporciona un ejemplo de cómo la articulación de esta política le permite entender la persistencia de los patrones de marginalización y exclusión de las mujeres que persisten en el mundo actual: «yo hablo desde mi posición privilegiada de un sujeto del siglo XXI que trabaja en una universidad de vanguardia y está comprometido con la teoría crítica. La cuestión es que “yo” no estoy solo “allí” y ni siquiera que soy solo “eso”. Soy *no Uno*, porque sociosimbólicamente estoy significada como mujer, pero también porque yo misma reivindico mi no unidad como una localización feminista».

oposiciones dualistas, y de la relación con modelos estratificados con lo sexual, lo racial y lo natural, el posthumanismo postantropocentrista de raíz feminista de Braidotti propone el principio del *no Uno* como un proyecto de catálisis existencial que reconoce el vínculo vital que nos une con los múltiples otros y nos empuja a tejer todo tipo de agenciamientos. La desidentificación con la visión unitaria del yo constituye el punto de partida para engendrar una diferencia en sí misma y producir formas de responsabilidad ética que acompañan a las relaciones que surgen en los encuentros, en las interacciones, en los afectos y en los perceptos que provienen de todas partes. Braidotti sostiene que una política posthumana de la diferencia y la responsabilidad basada en la despersonalización es capaz de guiar las prácticas sociales de una colectividad, actualizar un pueblo futuro virtual —un nosotros siempre múltiple que no está unido por la negatividad y por la vulnerabilidad, sino por la mutua codependencia con los otros no antropomorfos—, y desarrollar una sensibilidad ecofilosófica de los devenires inclusivos.

3.3. La alianza de la política afirmativa y la ética de la sostenibilidad en la implementación de un igualitarismo *zoe*centrado

Las articulaciones ético-estéticas que sostienen el proyecto de Braidotti tienen un único objetivo: imaginar y materializar nuevos estilos de pensamiento, nuevas formaciones subjetivas que estén en condiciones de materializar horizontes de existencia sostenible. Esta ocupación tiene implicaciones políticas desde el momento en que, tal y como sostienen Deleuze y Guattari, crear equivale a resistir a las estratificaciones que acechan constantemente nuestros modos de pensar, de sentir y de relacionarnos. Emparentándose con el devenir molecular que experimentaron Guattari, Deleuze y Foucault y que se contraponía a la figura del intelectual como el representante de masas del marxismo revolucionario universalista, Braidotti nos alienta a desplazarnos de la escala macropolítica a la micropolítica, desde la cual seremos capaces de captar la actual miniaturización del poder que atraviesa tanto la práctica social como la intelectual. En palabras de Braidotti, «es preciso volver a partir de las microinstancias de las subjetividades arraigadas y encarnadas de la compleja red de relaciones que las componen» (Braidotti, 2018a, 107). El análisis de las relaciones de poder que se sitúa en el registro de «lo político» —es decir, lo rizomático y lo intensivo minoritario, por oposición a «la política», institucional y mayoritaria—, nos permite entender no solo las potencialidades para la afirmación transformadora, sino también la vulnerabilidad a la que están expuestas nuestras subjetividades encarnadas. Si la política se desenvuelve en el tiempo lineal de *Chronos* —esto es, el tiempo institucional cuyas transformaciones dejan intacta la estructura de poder—, lo político se articula en torno a *Aion*, el tiempo del devenir, de la afirmación y de la creación rizomática, que transforma de manera subterránea el estado de cosas por medio de una actualización de territorios virtuales alternativos.²⁵⁷ La ocupación central consiste en ver de lo que

²⁵⁷ Lo político, en tanto que pertenece a la temporalidad del devenir, conecta con lo imprevisto y, por tanto, no es determinista ni teleológico. El tiempo del devenir «coincide con los aspectos no determinables y dinámicos de la multiplicidad en el proceso de realización». Instalarse en la temporalidad del devenir constituye un ejercicio de equilibrio: «no ser alineados, pero a la vez sintonizarse con el propio tiempo; ser dirigidos al futuro, pero activos aquí y ahora; tratar

es capaz un cuerpo tecnológicamente biomedido, poniendo en práctica la construcción de nuevas subjetividades que puedan resistir al presente y al mismo tiempo transformarlo activamente.

La dimensión ecofilosófica de la articulación ético-política por la que aboga Braidotti se expresa en la transversalidad entre la relación conmigo mismo, la relación con mi exterioridad y la relación con el entorno, que considera como punto de partida para transformar las modalidades existenciales individuales y colectivas. Como hemos visto en el capítulo anterior, el materialismo vitalista que subraya la inmanencia radical de las relaciones afectivas entre los cuerpos parte de una concepción de la subjetividad encarnada, situada y arraigada que se centra en la experiencia vivida, en las acciones de la vida cotidiana y en un análisis de las relaciones de poder en nuestro aquí y ahora. Braidotti suscribe la función que asignan Deleuze y Guattari a la filosofía: pensar equivale a cartografiar afectos y pasiones políticas, a crear conceptos y a experimentarlos como un modo de actualizarlos y materializarlos.²⁵⁸ La transformación del presente es indisociable de una metamorfosis tanto de la concepción como de la práctica de la subjetividad.

Los horizontes sociales alternativos que explora el pensamiento de Braidotti persiguen contraatacar los rastros del fascismo, del racismo, del machismo, del colonialismo y del imperialismo que sedimentan nuestra economía política contemporánea. Su activismo político se erige sobre el legado del mayo francés del 68, el cual, al decir de Braidotti, mostró que la subjetividad no necesariamente tiene que ir ligada a una conciencia de oposición o a la negatividad, sino que tiene mucho que ganar si se empalma con la afirmación creadora. Desde este prisma, la oposición dialéctica entre la identidad y la diferencia se desvanece y la diferenciación se engendra como una actualización de virtualidades potenciales que no emergen de las condiciones presentes, ni de los hábitos de pensamiento y las significaciones dominantes. Esta diferenciación cualitativa de la subjetividad que implementa la política afirmativa se concretiza como un ejercicio de resistencia a los aparatos de captura semiótica y de dominación capitalista, desde el momento en que su axiomatización ultraflexible subsume todos los ámbitos existenciales y, por tanto, la libertad dentro de él no parece factible. Frente a la desterritorialización relativa que lleva a cabo sobre los cuerpos para posteriormente reterritorializarlos de nuevo en nombre del beneficio, el pensamiento nómada de Braidotti opone la diagramatización esquizoanalítica de raíz guattariana.²⁵⁹ Para Braidotti, el eje ético de la interioridad no reside en la intencionalidad moral del sujeto, en el universalismo cognitivo del individualismo humanista liberal, sino, tal y como anticiparon Michel Foucault y Gilles Deleuze, en los efectos de la verdad y del poder que sus acciones ejercen sobre los otros. Desde este prisma, «la

de concretar sistemas sostenibles permaneciendo, al mismo tiempo, pegados a la potencia de lo virtual» (Braidotti, 2018a, 128).

²⁵⁸ Para Braidotti, tanto como para Deleuze, pensar constituye una tarea afirmativa y creativa en sí misma. La inmanencia del pensar en ningún caso no puede ser reducida al lenguaje, sino que está encarnada y arraigada en el cuerpo: «Una idea es una línea de intensidad, que marca un cierto grado o variación, es un estado activo de altísima intensidad, que abre posibilidades de vida y de acción inexploradas» (Braidotti, 2018a, 125).

²⁵⁹ «El capitalismo avanzado nunca alcanzará el nivel de las absolutas desterritorializaciones y producirá siempre un sometimiento social. La teoría nómada opone al axioma el proceso diagramático de los devenires esquizoides que deja correr los flujos sin bloquearlos. El pensamiento nómada elige la aproximación ética para analizar los modos en que el capitalismo ha estigmatizado y capturado la subjetividad para plegarla a los imperativos de la plusvalía: nuestra praxis política, por tanto, se concreta en la constitución de modelos alternativos de subjetividad» (Braidotti, 2018a, 124).

virtud ética coincide con la radical relacionalidad de la potenciación afirmativa», lo que equivale a afirmar que «el ideal ético no puede corresponder más que al deseo de acrecentar las propias capacidades de entrar en contacto con la alteridad en todas sus formas» (Braidotti, 2018a, 130). La subjetividad se libera de los cercados de la dialéctica de oposición y pasa a formar un rizoma con los múltiples otros, lo que habilita todo tipo de relaciones de cocreación.

Desde el momento en que se orientan a la afirmación, las condiciones para la emergencia de la ética posthumana no estarán atadas al estado de hechos, sino que se implicarán en la búsqueda de futuros posibles.²⁶⁰ Toda actualización de futuros virtuales conlleva una movilización de las capacidades afectivas, cognitivas y éticas que se desarrolla en una economía política del devenir. El cuestionamiento del humanismo y del antropocentrismo implica la difuminación de las fronteras entre el hombre y los demás. Braidotti sostiene que la decadencia del humanismo allana el camino para la emancipación no solo de otros racializados y sexualizados, sino también de otros tecnológicos y naturalizados: los animales, el planeta y el cosmos. Esto abre posibilidades productivas, nuevas alianzas entre humanos y entidades no humanas en nuevas formas de cosmopolítica más que humana. La economía política del sujeto posthumano es desplegada en base al monismo spinozista y opera mediante el método del igualitarismo centrado en la vida, centrado en el papel de la ética basada en las relaciones y la interdependencia, desde donde se valora la vida humana, la vida apersonal y la vida no humana. La ética posthumana se orienta a la transversalidad de las relaciones entre las líneas materiales, simbólicas y discursivas, las cuales se rigen por la capacidad de afectar y de ser afectado. Conviene insistir en el hecho de que en esta concepción posthumana de la subjetividad, las nociones de *diferencia* y *disimetría de las relaciones de poder*, lejos de diluirse en lo biológico o en lo tecnológico, continúan siendo centrales: las diferencias basadas en las coordenadas de sexualización, racialización y naturalización funcionan como un mecanismo para la producción de formas alternativas de subjetividad, las cuales se extienden más allá de los humanos.

La ética afirmativa parte de la asunción que las pasiones negativas que nos atraviesan y nos bloquean pueden ser transformadas con el objetivo de recuperar la creatividad y el vitalismo existencial. Braidotti encuentra en Spinoza la inspiración para desarrollar su ética posthumana: las pasiones negativas reducen nuestra capacidad de componer relaciones con los otros; en otras palabras, «causan una disminución de nuestra capacidad de expresar altos niveles de interdependencia [...] de la alteridad». Lo que las pasiones negativas bloquean, en última instancia, es la potencia de las relaciones que nuestra subjetividad puede establecer con la alteridad, esto es, el carácter inmanente del devenir de la vida, la cual es descrita como *zoe*.²⁶¹ La vida no humana o *zoe* es

²⁶⁰ En una clara alusión al proceso de metamodelización esquizoanalítica, Braidotti sostiene que la singularización de la subjetividad no depende del presente estratificado, sino que necesita una recarga de lo virtual para metamorfosearse: «las condiciones que pueden favorecer [la sostenibilidad y la relacionalidad de la subjetividad] no son solo históricas, puesto que conciernen a procesos de transformación o de automodelamiento en dirección a la afirmación de la positividad. Desde el momento en que todos los sujetos comparten esta naturaleza, se tiene un terreno común en que negociar los intereses y los eventuales conflictos» (Braidotti, 2018a, 152).

²⁶¹ En una entrevista realizada a Rosi Braidotti, la filósofa Heather Davis le pregunta la importancia del concepto de *vida* como *zoe*, en un momento en que la vida en la Tierra se enfrenta a su extinción por la agencia humana. Siguiendo la inflexión ecosófica guattariana, a Braidotti le parece imperativo entender que la desaparición de las especies biológicas va

una fuerza impersonal, dinámica, afectiva y generativa que discurre a través de nosotros y que nos conecta con las otras criaturas con las que compartimos el mundo y nuestras propias subjetividades. *Zoe* se diferencia de *bios* en el sentido que esta última representa el lado discursivo de la vida, mientras que la primera se refiere a la vida que no nos pertenece, que discurre ajena a los aparatos de captura de la racionalidad: «la vida que habito no es mía, no lleva mi nombre, es potencia apersonal e indiferente, generadora de devenir, individuación y diferenciación» (Braidotti, 2018a, 133). El monismo spinozista que fundamenta la ética posthumana parte de la asunción que somos parte de la vida no humana, parte de sus relaciones inmanentes y de sus devenires. Este es el punto de partida para comprender las ecologías múltiples que habitamos. Yendo más allá de los puntos ciegos del materialismo histórico, Braidotti defiende la tesis que que somos inmanentes a las condiciones a las que a menudo nos oponemos.²⁶² Toda singularización existencial pasa por la construcción de un *nosotros*. Materializar tu propio modo de ser consiste en «actualizar tus propias fuerzas virtuales para implementar tu propia praxis. Esto también implica una política transversal que implica un colectivo», a un individuo múltiple y molecular. Y para Braidotti, como para Guattari, la existencia no es un dato de hecho sino una pragmática colectiva que se inclina hacia la singularización: «No puedes hacer nada si no tienes un agenciamiento, si no tienes un “nosotros”, un pueblo. No hay ningún sujeto de conocimiento esperando allí para que te reconozca y lo reconozcas [...]. Todo comienza con el plano de composición de un nosotros: necesitamos componer ese agenciamiento y brindar el “nosotros” ausente: el pueblo» (Braidotti, 2016b).

El monismo spinozista braidottiano ofrece resistencia a los espectros necropolíticos del semicapitalismo no tanto aplicando una serie de normas y protocolos morales con el objetivo de protegernos a nosotros mismos, sino involucrándonos en devenires éticos que tienen por objetivo la subsistencia, esto es, la duración espaciotemporal. Este ejercicio de subsistencia nunca es individual, sino que siempre es relacional y colectivo. Subsistir equivale a sostener las pasiones negativas y a no dejarse destruir por ellas: «resistir significa sostener el dolor sin ser aniquilados por él» (Braidotti, 2018a, 134). Siguiendo la tradición monista de pensamiento que une a Deleuze, Spinoza, Bergson Nietzsche y Leibniz, la ética de Braidotti constituye el plano de relaciones sobre el cual es posible subsistir sabiendo gestionar el dolor, con el cual es posible transformar las pasiones negativas en positivas. Este enfoque en ningún caso niega el dolor, las situaciones de antagonismo o de conflicto, sino que lo transforma: la ética afirmativa constituye un «empeño pragmático y responsable en el presente para construir colectivamente las condiciones que transforman y

ligada a la de las especies incorpóreas de los valores, de las subjetividades tanto individuales como colectivas. «Las construcciones psíquicas y las ideas son tan mortales y vulnerables como las especies físicas. Lo que se está extinguiendo hoy es un sentido y una medida de lo posible. Estamos viendo cómo nuestros horizontes sociales, políticos, conceptuales y éticos se contraen y se reducen día a día.» Rosi Braidotti, 2016b.

²⁶² La visión que tienen los defensores del materialismo histórico es incapaz de dar cuenta de la economía política del capitalismo avanzado, en la medida en que se posicionan fuera del capitalismo, como si estuvieran a cargo del curso de la historia y de la revolución. El capitalismo es inmanente a nuestra experiencia, no se rompe, sino que se dobla: «el legado del marxismo sigue siendo central y bastante problemático. El análisis de Deleuze del capitalismo como control esquizofrénico de todo lo que vive, rompe con la tradición de luchar por una revolución socialista. Tal confianza en una filosofía de la historia hegeliana es una lectura anticuada del capitalismo en este momento, porque el siglo XX nos ha demostrado que el capitalismo no se rompe; se dobla. Y se dobla porque está hecho por nosotros, por nuestros iPhones, por nuestros viajes y nuestro consumismo cotidiano: somos parte del problema. Como consumidores, somos inmanentes y no externos al capitalismo. Es por eso que la política de la inmanencia siempre irrita a los marxistas: es mucho más fácil tener un punto de corte y sentir que tú, aquel pensador crítico que se opone a un cierto conjunto de condiciones, es externo al problema» (Braidotti, en Braidotti y Regan, 2017, 185).

potencian nuestra capacidad de actuar éticamente y producir horizontes sociales de esperanza, o futuros sostenibles» (Braidotti, 2018a, 136). La crítica como creatividad deja de inscribir la relación antagonista en la lógica de la dialéctica negativa. Una vez dejamos de entender el reconocimiento del otro como un factor clave en el proceso de constitución de la subjetividad, el antagonismo se lleva a cabo en forma de afirmación, mediante una pragmática que tiene por objetivo construir entorno para transformar las pasiones negativas de nuestro *hic et nunc* en relaciones sostenibles. La ética afirmativa asume la imposibilidad de compensar adecuadamente el dolor que experimentamos.²⁶³ Cesa de buscar sentido al dolor para ocuparse de reelaborarlo o transmutarlo: se trata de «ser dignas y dignos de lo que nos ocurre y ponerlo en práctica en el marco de la ética relacional»: *amor futi* (Braidotti, 2018, 138). Este sentido de vivir a pesar del dolor se basa en el principio nietzscheano que reza que los humanos no derivan de la libertad, sino que esta emana de la consciencia de los límites de los humanos.

La subjetividad sustentable que concibe Braidotti surge de *pensar con* los tiempos y *a pesar de* los tiempos, digiriendo las pasiones negativas no en base a una conciencia de oposición, sino construyendo horizontes de esperanza.²⁶⁴ Dado que los futuros sostenibles dependen de nuestra implicación, compromiso y responsabilidad con y en el presente, la ética se transforma en una política. La noción de *futuro* deja de ser asociada al proyecto del sujeto de la modernidad y pasa a ser entendida como un gesto humilde de confianza en las capacidades de persistir y resistir al presente y simultáneamente, una tarea que está directamente vinculada con una construcción de futuros afirmativos en el aquí y el ahora. La ética afirmativa posthumana se concretiza en una ecuación entre «la política radical de la desidentificación, la formación de las posiciones subjetivas alternativas y la construcción de la esperanza social en el futuro». La política de la ubicación feminista e inmanente asume que somos parte del capitalismo, y sin embargo, más que construir contrasubjetividades, responde a las incertidumbres del presente de una manera productiva: «si la axiomática del capitalismo destruye los futuros sostenibles, resistir a él quiere decir intentar construir colectivamente horizontes sociales capaces de duración, [...] de esperanza y sostenibilidad» (Braidotti, 2018a, 144). Esta respuesta materialista y secular a las condiciones impuestas por los regímenes biopolíticos, necropolíticos y ecocidas del Antropoceno, entronca con la estética ecosófica guattariana. Frente al enfoque tecnocrático, que solo concibe la «solución» a los problemas medioambientales desde la política institucionalizada, el acento es puesto en la capacidad de autoinstituirse en el plano subjetivo, individual y colectivo, en definitiva, una estética de la existencia transversal y afectiva. La cuestión de qué son capaces de sostener los cuerpos constituye

²⁶³ Para Braidotti, el argumento ético es uno de «interacción, mutación, crecimiento y desarrollo», se concretiza en la capacidad de resistir y sostener la subjetividad en su búsqueda de relaciones con la alteridad, y por ello implica «aportar más “vida”, movimiento, cambio y transformación». Las preguntas centrales son: «¿Cuánto puede soportar una subjetividad encarnada en un contexto de interrelaciones y conexiones? ¿Cuánta libertad de acción estamos en condiciones de sostener?» (Braidotti, 2018a, 140).

²⁶⁴ «El sujeto se forma en la intersección entre fuerzas racionales externas: es una concatenación. El encuentro con la alteridad es una cuestión de geografía, de orientaciones, de puntos de entrada y de salida: es un despliegue perenne. En este campo de fuerzas transformadoras, la sostenibilidad es una práctica social y ética muy concreta: [...] es un concepto concreto que atañe a la naturaleza arraigada y encarnada del sujeto. La sensibilidad y la actitud a los cambios y a las transformaciones son directamente proporcionales a la capacidad del sujeto de sostener las metamorfosis sin romperse» (Braidotti, 2018a, 160).

una tarea de experimentación de qué son capaces de engendrar, tanto en el plano ético-político como en el epistemológico y el ontológico.

Es de este modo que la concepción de la subjetividad posthumanista y nómada de Braidotti se convierte en una poderosa herramienta para implementar una pragmática ético-política que se ajusta a la complejidad de nuestro mundo contemporáneo. Conviene insistir en la distinción entre la ética y la moralidad que hace Braidotti, tal y como hizo Deleuze siguiendo a Spinoza: mientras que la moralidad se refiere a un conjunto de reglamentos que operan como imperativos trascendentes, como leyes que se siguen de manera automática por la inercia de los hábitos de pensamiento, la ética, por el contrario, concierne a la capacidad de movilizar un conjunto de fuerzas, deseos y valores que desencadenan devenires; en definitiva, implica cuestiones relacionadas con la voluntad de poder. Desde este prisma, la moralidad se pregunta lo que las personas deberían hacer, mientras que la ética se pregunta lo que las personas pueden hacer. Por tanto, la ética, al decir de Deleuze, es un método para evaluar cosas y seres de acuerdo con lo que son capaces de hacer, es decir, con las modalidades —los coeficientes de poder— de cada existencia. El objetivo es formar relaciones afectivas con los otros —ideas adecuadas en el sentido spinozista— partiendo de la asunción que la vida es inconclusiva y no determinada de antemano por una fuerza trascendente inaccesible, sino una práctica afirmativa que mantiene todas las posibilidades abiertas.²⁶⁵ La ética afirma la naturaleza contingente y cambiante del presente, y no le hace falta negar para afirmar; por el contrario, lo único que se niega es todo lo que previene el despliegue de la afirmación, de las pasiones alegres y de la multiplicidad: se niegan las pasiones reactivas que niegan la capacidad generativa de la vida misma. Frente al universalismo moral e individualista kantiano, la ética de las subjetividades nómadas que reclama Braidotti resitúa la cuestión de la responsabilidad ética que emerge de una interacción con los múltiples otros como un modo de reconfigurar nuestra relación con nuestro mundo tecnológicamente mediado.

Frente a la ética del reconocimiento basada en la dialéctica de sí mismo y el otro de Emmanuel Lévinas o de Jacques Derrida —según la cual un polo es responsable del otro—, Braidotti postula una ética de la afirmación y de la actualización que asume una relación hacia todas las direcciones: «el rizoma está compuesto por muchos de nosotros. Soy responsable del aire que respiro. Soy responsable de, al menos, las tres ecologías. ¡Por lo menos!» (Braidotti, 2016b). El daño inferido al otro —no necesariamente antropomorfo, ya que también concierne a las fuerzas planetarias— se expresa en una pérdida de *potentia* y de positividad. La ética afirmativa constituye una forma de *zoe*-política, esto es, una «política vitalista de la vida en sí» (Braidotti, 2018a, 153), que se implica en la actualización de la vida no humana, de la vida inorgánica o no organizada, en la construcción de una existencia que forja relaciones con las fuerzas humanas sobre el plano de inmanencia. La política de la inmanencia se involucra en la creación de cartografías de las relaciones de poder que nos atraviesan y en la imaginación de formas de relación alternativas a los modos de subjetivación

²⁶⁵ Como hemos visto en el capítulo anterior, Deleuze y Guattari definen el caos no como un vacío indeterminado, sino como la constitución virtual de todas las formas posibles. Guattari sostiene que la subjetividad, para poder ser transformada, debe sumergirse previamente en la virtualidad del caos, para posteriormente ser actualizada nuevamente.

capitalista. La ética de la sostenibilidad *zooc* centrada de Braidotti implica una desidentificación con el sujeto personológico, una muerte del yo que es la condición operativa para asentar una base para una relacionalidad ética con los múltiples otros. Esta ética entabla relaciones afectivas con las fuerzas que componen la vida no humana: células, bacterias, virus y todos aquellos «otros» naturalizados. Contrastando con la tradición del pensamiento ético del posestructuralismo que pone el acento en la vulnerabilidad y en el cuidado que se deriva de ella, se enfatiza la «capacidad del cuerpo de expresar múltiples formas de potenciación» (Braidotti, 2018a, 154) resistiendo la negatividad del presente y engendrando las condiciones que transformarán el dolor. La teoría de la subjetividad de Braidotti no establece ninguna diferencia entre el yo y el otro, sino que distingue variaciones de intensidad, y de este modo la reciprocidad se traduce en una producción de subjetividad heterogénea y diferenciada.²⁶⁶

La naturaleza colectiva y compleja de la subjetividad pone en primer plano la necesidad de activar todo tipo de «umbrales de sostenibilidad» que mantengan ligados todos los componentes. La etología de los afectos define la subjetividad como «un cuerpo intensivo radicalmente inmanente [...] una concatenación de fuerzas, flujos, intensidad y pasiones que se materializan en el espacio y se estructuran en el tiempo» (Braidotti, 2018a, 156-158). La subjetividad es una entidad afectiva, un deseo fundacional de una energía vital que no posee ni controla, «que se cruza con todo lo que se mueve y existe: ser un sujeto significa más bien tomar parte en el esfuerzo». La subjetividad extiende y conecta al individuo con el medio ambiente, no mediante una relación de síntesis o de fusión, sino de composición. El sujeto unitario y liberal replegado en sí mismo es incapaz de concebir la relación inherente que mantiene la subjetividad con su exterioridad y, por tanto, tal y como sostiene Braidotti, «no está en condiciones de entenderse adecuadamente a sí misma/o». Debido a la naturaleza corpórea y siempre en proceso del «yo», «el proceso de autoconciencia está siempre en curso, y, por ende, [es] incompleto o parcial», esto es, nunca es totalizante y estructural. Una comprensión adecuada de sí mismo desmantela necesariamente la concepción individualista del sujeto para «contener y sostener» una diversidad de conexiones afectivas con la exterioridad: un devenir intensivo. Esta ética de la intensidad que Braidotti denomina *ecología del yo* autosostenible busca el modo de crear aquellos encuentros con otras formas de vida que aumenten nuestra *potentia* y de evitar aquellos que la disminuyan. Los umbrales de sostenibilidad de la subjetividad son, además, diferenciados, y cada devenir tiene sus propios límites: «lo que un cuerpo es capaz o no de hacer es biológica, física, psíquica, histórica, sexual y emotivamente específico, singular y parcial» (Braidotti, 2018a, 167-168). Desde este prisma, los límites indican al mismo tiempo el principio de los umbrales de transformación.

La cuestión de la sostenibilidad de la subjetividad adquiere una importancia capital en nuestras sociedades del control y de la integración, dominadas por los regímenes biopolíticos y necropolíticos que capitalizan y mercantilizan «la vida en sí». Sin embargo, a pesar de que ante las

²⁶⁶ «El igualitarismo biocentrado rompe con la expectativa de reciprocidad, central para el individualismo liberal. La puesta en juego en la ética nómada de la sostenibilidad es la aceptación de la imposibilidad del reconocimiento recíproco, su sustitución por las teorías de la mutua especificación y la codependencia» (Braidotti, 2018a, 155).

crisis medioambientales y socioeconómicas «estemos todos en la misma barca», no somos todos iguales. Tal y como sostiene Braidotti, en nuestro mundo contemporáneo «todos nos hemos convertido en sujetos del biopoder, pero diferimos considerablemente por niveles y modalidades de ejercicio del poder mismo» (Braidotti, 2018a, 171). Braidotti no niega el dolor que acompaña todo proceso de cambio. La desidentificación del yo necesaria para forjar una concepción procesual y postidentitaria del sujeto, para crear nuevos modos de encarnar la existencia, conlleva una pérdida de los hábitos de pensamiento, de afecto, de sensación y de representación. Sin embargo, no hay razón para pensar que esta nueva toma de conciencia conduzca a la nada, sino que más bien multiplica y expande las posibilidades de relación, de ahí que la ética sostenible comporte un enriquecimiento de la subjetividad: «lo que se pierde en el plano de los orígenes fijos es compensado por el aumento del deseo de pertenencia, según una modalidad rizomática múltiple que supera el bilateralismo clásico de las formaciones de identidad binarias» (Braidotti, 2018a, 174).

En definitiva, la alianza entre la política afirmativa y la ética de la sostenibilidad es una apuesta por reconfigurar de manera cualitativa nuestro modo de estar en el mundo, la cual va más allá de las relaciones binarias, en la constitución de relaciones complejas con la alteridad. Esta alianza se fundamenta en tres desplazamientos: de los imperativos morales del universalismo kantiano a la ética de la transformación, de la racionalidad del sujeto unitario a una concepción de la subjetividad afectiva, relacional y en perpetuo proceso de devenir, y del proceso de constitución del sujeto basado en la conciencia de oposición y del reconocimiento de lo semejante a una implicación con las potencialidades de la afirmación creadora. De un modo similar a la pragmática de la existencia de Guattari y al cuidado de sí de Foucault, Braidotti acaba por defender la necesidad de involucrarnos en el cultivo de un «arte de vivir intensamente en busca del cambio». Este cambio comporta un ejercicio de resistir al presente y a autocrearse nuevamente, perseverando en el espacio-tiempo y viviendo con el dolor, manteniendo los umbrales de sostenibilidad como una forma de autoprotección, como una manera de poder avanzar sin colapsar. Este enfoque ético no conduce al relativismo, sino que «nos conduce a la necesidad de negociar cada paso», lo que al decir de Braidotti nos desplaza del plano trascendental al *plano dialógico* (Braidotti, 2018a, 175-176). La ética de la afirmación constituye un método para convocar lo posible, para recobrar la capacidad de imaginar que otras formas de relación, de sensibilidad y de subjetividad sobre el *continuum* naturtecnocultural son efectivamente materializables. Esta reconfiguración no pasa por una concepción tecnocrática, jurídica, sino por una autogestión y una autodeterminación que se comprometa con una micropolítica de la resistencia y la creación.

SEGUNDA PARTE. ENTRE LA GENERALIZACIÓN DE LA ESTÉTICA Y LA SINGULARIDAD DEL ARTE: LA ESTÉTICA ECOSÓFICA

Si en la primera parte de nuestra investigación hemos analizado las condiciones que permiten considerar el paradigma ético-estético como un análisis experimental que se desarrolla más allá de las axiomáticas de la significación, y que concibe la existencia ética a la manera de una obra de arte, en esta segunda parte veremos cómo las consideraciones acerca de la función específica de la obra de arte en articulaciones ecosóficas ofrecen perspectivas para desarrollar una teoría de la creación artística. En particular, nos interesa ver cómo el pensamiento ecosófico de Guattari, tanto como la geofilosofía de Deleuze y Guattari, ofrecen herramientas valiosas herramientas para repensar la práctica y el pensamiento del arte desde la inmanencia radical y la política afirmativa. Guiados por la voluntad de enfatizar la efectividad de estas herramientas, en esta segunda parte nos proponemos el objetivo de intentar discernir la naturaleza afectiva y la función subjetiva de la práctica artística. De acuerdo con esta última, el encuentro con el arte permite una materialización de lo real en el plano de la experiencia, revelando de este modo la dimensión ontoestética y afectiva de la obra de arte. De acuerdo con la primera, el arte es descrito desde su función de enunciación estética, la cual no tiene nada que ver con la comunicación o la información, sino que constituye un vector de subjetividad cuyos desarrollos tienen consecuencias ético-políticas. En este segundo apartado examinaremos cuestiones como la composición de afectos y perceptos, el ritornelo artístico y la etología de la creación, el arte menor, la función afirmativa y de resistencia, todas ellas consideradas en el marco de su concepción de la modernidad y de acuerdo con la doble dimensión, finita e infinita —esto es, lo actual y lo virtual—, que conforma la naturaleza de la obra de arte tal y como la conciben Guattari y Deleuze.

En *Kafka. Por una literatura menor*, Gilles Deleuze y Félix Guattari elaboran una concepción del arte como foco de expresión, afecto y sensación, lo cual permite resaltar sus cualidades como motor de experimentación que desborda los aparatos de representación. A pesar de haber dedicado únicamente un libro al tema del arte, sus estudios sobre filosofía ofrecen innumerables ideas, conceptos y métodos para repensar la creación estética más allá de las divisiones entre sujeto y objeto, mente y cuerpo, forma y contenido, etc., que dominan en los discursos críticos, curatoriales y de la historia del arte. La particularidad del pensamiento de Deleuze y Guattari es que no solo se ocupa de la cuestión de la estética —en otras palabras, no solo trata regularmente el tópico del arte— sino que su filosofía es en sí misma estética. Evidencia de ello es el modo en que tanto *El anti-Edipo*²⁶⁷ como *Mil mesetas*,²⁶⁸ publicados originalmente en 1972 y 1980, respectivamente, están

²⁶⁷ Deleuze y Guattari citan, entre otros creadores, a Antonin Artaud, Georges Bataille, Samuel Beckett, John Cage, Charles Chaplin, Marcel Duchamp, Vincent van Gogh, Paul Klee, Fernand Léger, Marcel Proust, Henri Michaux, Wolfgang Amadeus Mozart, Francis Picabia, Arthur Rimbaud, Kurt Schwitters, Vladímir Tatlin, Jean Tinguely y J.M.W. Turner.

²⁶⁸ En *Mil mesetas* los autores mencionan el trabajo de productores como Marcel Arland, Isaac Asimov, Johann Sebastian Bach, Honoré de Balzac, Béla Bartók, Ludwig van Beethoven, Pierre Boulez, Jorge Luis Borges, Piet Mondrian, Claude Monet, Pier Paolo Pasonlini, Jackson Pollock, Michel Tournier, François Truffaut, Edgar Varèse Worringer, Wilhelm y Émile Zola.

plagados de referencias a pintores, músicos, poetas, dramaturgos, compositores, fotógrafos, críticos e historiadores del arte, escritores, ensayistas y novelistas. Más allá y más acá de la colaboración entre nuestros dos autores, Deleuze dedicó varios estudios monográficos al arte considerado como una categoría de análisis crítico.²⁶⁹ Guattari, por su parte, nos ha dejado innumerables ensayos, artículos, textos para catálogos y conferencias, que solo recientemente están empezando a ser traducidos en múltiples idiomas. En su última obra conjunta, *¿Qué es la filosofía?*, publicado en francés en 1991, Deleuze y Guattari describen el arte como una forma específica de conocimiento, definen su campo operativo —el cual denominan *plano de composición*— y lo ponen en contraste con el del ámbito de la filosofía —plano de inmanencia— y el de la ciencia —plano de referencia—. En este estudio, los afectos se definen no solo como las intensidades que tienen un impacto material sobre los cuerpos humanos y no humanos, incluidas las máquinas técnicas y estéticas, sino que también definen su materia prima, de lo que están hechos.

En *Cartografías esquizoanalíticas* —publicado en francés el mismo año que *Las tres ecologías*— Félix Guattari suplementa su sistema diagramático con una selección de ensayos donde analizan críticamente manifestaciones pictóricas, literarias, arquitectónicas, fotográficas y oníricas. Nos referimos a «Los ritornelos del ser y del sentido», «Ritornelos y afectos existenciales», «Genet reencontrado», «La enunciación arquitectónica», «Lo ritornelos ético-estéticos en el teatro de Witkiewicz», «La máquina Rostreitaria de Kaiichi Tahara» y «Cracks in the street» (2000, 217-299). En la edición en lengua castellana de *La revolución molecular* (2017) se encuentran cuatro textos sobre el cine como una forma artística al servicio de las minorías. Este compendio está formado por «El arte menor», «La balada salvaje», «Las cinemáquinas deseantes» y «El diván de los pobres».²⁷⁰ En el compendio de textos de Guattari publicado póstumamente, titulado *¿Qué es la ecosofía?* (2015), Stéphane Nadaud recopila numerosos textos, conferencias, entrevistas y artículos escritos entre 1985 y 1992 —es decir, el período ecosófico de Guattari—, algunos de los cuales versan sobre algún artista en particular y sobre la cultura visual en general, o sobre cuestiones relacionadas con la estética de la imagen. Entre ellos, destacan «Combatir el caos», «A propósito de las máquinas», «Félix Guattari y el arte contemporáneo», «Reflexión sobre el tema: cultura, creación y desarrollo», «David Wojnarowicz», «Vértigo de la inmanencia», «Por una refundación de las máquinas sociales» y «Praxis eco». En la tercera parte del libro *Líneas de fuga* —publicado en francés en 2011 y en lengua castellana en 2013— se reúnen una serie de textos donde Guattari trabaja ideas relacionadas con la estética y la literatura, como son «De la rostridad» y «La pequeña frase de la sonata de Vinteuil». Por último, cabe destacar el modo en que en *Las tres ecologías* y en *Caosmosis* las cualidades afectivas de la práctica artística constituyen el correlato de la producción de subjetividad necesaria para desarrollar relaciones más sostenibles entre la ecología social, la ecología mental y la ecología medioambiental, y es una herramienta privilegiada para anticipar una era postmediática.²⁷¹

²⁶⁹ Nos referimos a *Proust y los signos* (publicado originalmente en lengua francesa en 1964), *Francis Bacon: lógica de la sensación* (1981), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1983), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985) y *El pliegue. Leibniz y el Barroco* (1988).

²⁷⁰ En la edición en inglés (1984), cuya selección de textos difiere de la edición española, se incluye el texto dedicado a la pintora y escritora inglesa que padecía esquizofrenia Mary Barnes, titulado «Mary Barnes, or Oedipus in anti-psychiatry». Este, a su vez, es una traducción del original en francés publicado en *Le Nouvel Observateur* en 1973, titulado «Le “Voyage” de Mary Barnes».

²⁷¹ «Las máquinas de deseo, las máquinas de creación estética, a la par que las máquinas científicas, rectifican constantemente nuestras fronteras cósmicas. Por esta razón deben tomar un lugar eminente en el seno de las

Este breve repaso de los textos de Guattari de los que se destilan ideas relevantes para hablar de la práctica artística, en realidad no nos dice nada si no lo ponemos en relación con su corpus filosófico, clínico y crítico, el cual sostiene precisamente que el arte es un elemento indisoluble de la vida misma. En otras palabras, si intentáramos diseccionar su sistema analítico para discriminar una teoría del arte, no estaríamos haciendo justicia a su pensamiento. En efecto, tal y como hemos visto en la primera parte de nuestra investigación, la creatividad en el arte está indivisiblemente relacionada con la creatividad en el plano existencial. Como trataremos de mostrar a continuación, en el marco del proyecto ecosófico guattariano el arte es un agenciamiento heterogéneo que modula los componentes de expresión y contenido y que constituye un vector, una máquina, un catalizador de territorios subjetivos complejos, relacionales y más que humanos. Esta máquina de arte, no obstante, no es un dominio exclusivo de la práctica artística, sino que está al alcance de las prácticas de producción del sí y de la producción de prácticas sociales. En un mundo dominado por el empobrecimiento subjetivo que impone el régimen de equivalencia generalizada puesto en circulación por el capitalismo mundial integrado, la alianza entre la práctica artística y las prácticas de producción de subjetividad no solo es deseable, sino que es asimismo necesaria para poder imaginar y actualizar futuros sostenibles. En un contexto en el que la subjetividad ha quedado replegada en sí misma, resulta imperativo promover líneas de fuga que permitan habitar nuevos agenciamientos relacionales que brinden nuevos imaginarios, nuevos hábitos de pensamiento, nuevos territorios habitables, en definitiva, nuevos modos singularizados de ser en un mundo compartido.

Hemos subdividido esta segunda parte en tres capítulos interrelacionados. Los dos primeros hacen referencia a la naturaleza compleja, afectiva y creativa de la creación artística, que permite entender que el encuentro con el arte posibilita la transformación de la sensibilidad y la renovación de la existencia en un movimiento simultáneo. En lo que respecta a las potencialidades de orden sensible que preserva el arte, en primer lugar intentaremos describir el modo en que la experiencia de lo artístico es capaz de desterritorializar los hábitos de pensamiento sedimentados. Seguidamente intentaremos definir aquello que es propio del arte, esto es, los territorios colectivos, diversos y relacionales que produce. Para culminar la segunda parte, dedicaremos un capítulo a considerar las implicaciones elementales de la teoría de la individuación no humana de Deleuze y Guattari para la práctica y el pensamiento del arte. En lo que respecta a las cualidades de orden subjetivo de la práctica estética, primero destacaremos sus desarrollos germinativos, los cuales no se pueden desasociar de su empeño destructivo. A continuación describiremos las características del arte menor como el devenir político del arte, para finalizar con una descripción del paradigma de la modernidad de Deleuze y Guattari, en el que el arte corporeiza lo virtual siguiendo un desarrollo caótico. Los dos primeros capítulos no incluyen análisis de obras de arte y por ello las prácticas de los artistas serán invocadas para delimitar ideas y conceptos. En el último capítulo induciremos un encuentro rizomático entre el paradigma ético-estético de Guattari y una constelación de

conformaciones de subjetivación, llamados a su vez a relevar a nuestras viejas máquinas sociales, incapaces de seguir la eflorescencia de revoluciones maquínicas que hacen estallar nuestro tiempo por todas partes» (Guattari, 1996, 72).

prácticas artísticas que al objeto de nuestra investigación podrían ser consideradas precursoras de una concepción del arte como una pragmática ecosófica y una política de la experimentación que promueve la construcción de configuraciones existenciales posthumanas.

Del mismo modo que los diversos capítulos que componen esta segunda sección no deben ser vistos como compartimentos estancos, esta parte no debería de verse separada de la primera parte, ya que el análisis de las implicaciones de la subjetividad capitalista tecnológicamente mediada constituye la hipótesis de base para poner de relieve la segunda característica más importante del arte en Guattari y Deleuze: el arte resiste a las condiciones materiales impuestas por los sistemas de representación gracias a los efectos de las semióticas asignificantes. Tal y como hemos visto anteriormente, la ruptura asignificante es uno de los principios del rizoma deleuzoguattariano. Por su parte, Guattari desarrollará la función de ruptura de las semióticas no lingüísticas para describir la naturaleza no discursiva del arte. Las semióticas asignificantes desterritorializan las concepciones, significaciones y subjetividades dominantes, lo que restaura las posibilidades de autoproducción existencial. En el sentido que desmantelan los modos de existencia impuestos por la distribución masiva de representaciones prefabricadas de la subjetividad. Es en este sentido que este tipo de semióticas afectivas sin significado constituyen vectores de territorios enunciativos y subjetivos, desde donde todo puede ser nuevamente creado. La función desterritorializante que ejerce la ruptura asignificante es una función eminentemente estética. Con Deleuze y Guattari asistimos a un retorno de la estética precisamente como la función desestratificadora del arte, como la fuerza que emana de su encuentro, que nos permite desplazarnos de nuestras coordenadas familiares, de disponernos en procesos de devenir. Esta noción expandida de la estética pone énfasis en el carácter asignificante —Guattari lo denominará «pático»— de la obra de arte, que le es propio. Como veremos, el encuentro con el arte precipita una aprehensión no discursiva que no es que niegue los componentes significantes que pueda albergar, sino que tiende a desmoronarlos, lo que desmantela la cuestión de la representación y sirve como antídoto a la metodología derridiana de la deconstrucción, o la estética adorniana definida por sus condiciones de autonomía.²⁷²

Esta segunda parte considera la obra de arte desde el punto de vista de lo que Guattari ha definido como la función de «enunciación estética», esto es, aquellas «voces que están en acto» en toda praxis artística (Guattari, 2000, 266). Considerar la enunciación del arte, ya sea de la práctica pictórica, ya sea de la escultórica, la arquitectónica, la performativa o la videográfica, supone aquellos componentes ético-políticos que son inmanentes a todo acto de creación. Más allá de la creación de un estilo, de un *ismo*, un lenguaje o una escuela, este análisis puede anticipar una reinención de la noción de la propia práctica artística al mismo tiempo que la del oficio del artista, el cual pasa a ser

²⁷² Como hemos visto en la primera parte, Deleuze y Guattari rechazan el principio estructuralista de la semiosis general y en su lugar conciben un constructivismo en el que el deseo —entendido desde su función de producción de lo real, como energía libidinal y no como carencia— se proyecta en todos los ámbitos del comportamiento humano (en la industria, en la política, en el arte, etc.). El rechazo de la semiosis general no caracteriza a la discursividad como el enemigo, sino que esta última permanece en un segundo plano en un contexto general de los flujos energéticos de los cuales somos tributarios: «estamos arrojados en el tiempo, arrojados en el espacio, arrojados en flujos energéticos [...]. La cuestión es saber si ellos son fundadores del ser [...] o si, por el contrario, remiten a una función existencial que es ese *grasping*, que no es un ser de tipo verbal [...], sino que es un ser proyectado [...] multidimensional, que es heterogéneo y que corresponde a constelaciones singulares» (Guattari, 2015, 246).

entendido como «un artesano de lo vivido, sensible y relacional» (Guattari, 2000, 264). Desde este prisma, artista y obra se unen de forma indivisible en un agenciamiento afectivo multicentrado de enunciación estética que conviene trabajar analítica y pragmáticamente en cada caso. Para Guattari, los modos de vida humanos son igual de vitales que los modos de vida estéticos, y las herramientas que emplea para analizar las formaciones de la mente le sirven a su vez para sondear el potencial sensible-afectivo del arte.²⁷³ La enunciación estética no tiene ni principio ni final y constituye ella misma una producción de subjetividad en mutación constante; en palabras de Guattari, «no cesamos de disponerla y de descomponerla para recomponerla sobre bases diferentes» (Guattari, 2000, 273). Y el arte la multiplica mediante los devenires que desencadenan sus ritornos sensibles, los cuales transforman los agenciamientos de enunciación. Como veremos, esto es posible porque el artista ha dispuesto focos catalizadores en su creación.

Las modalidades de consistencia de la enunciación estética operan mediante dos tipos de economías: en primer lugar, una economía polifónica, relativa al precepto, que activa una «puesta en existencia discursiva», y en segundo lugar, una economía ético-estética, que hace referencia al afecto, mediante el cual se lleva a cabo una «toma de ser no discursiva» (Guattari, 2000, 265). Entre los componentes polifónicos de las enunciaciones virtuales de la arquitectura, Guattari destaca la enunciación geopolítica, la enunciación urbanística, la enunciación económica, la enunciación funcional, la enunciación técnica, la enunciación significativa, una enunciación de territorialización existencial y una enunciación escritural. Es esta última la más decisiva, en la medida en que procede a la articulación de todos los componentes en una combinación creativa entre expresión y contenido; la enunciación estética «promueve nuevas potencialidades, nuevas constelaciones de universos de referencia, comenzando con el despliegue de los aspectos ético-estéticos» del proyecto artístico (Guattari, 2000, 269). En lo que respecta a la economía ético-estética de la enunciación, Guattari distingue, siguiendo a Bajtín, tres tipos de elementos que llama «ordenadas»: los cognitivos, los axiológicos y los estéticos. Los primeros se refieren a la puesta en marcha y a la combinación de los componentes discursivos citados anteriormente (lo producido y lo vivido, los imaginarios). Los segundos incluyen los sistemas de valor, sean éticos, económicos, políticos, etc. (lo incorporal, la relación con la alteridad y los deseos). Los terceros articulan lo producido, lo vivido y lo incorporal, y se ponen a trabajar por su cuenta en la emisión de sentido y a desencadenar devenires.

Las coordenadas estéticas inducen una ruptura asignificante mediante la experiencia de los afectos que transversalizan la subjetividad en la dirección de la heterogénesis, tornándola más compleja y más relacional (Guattari, 2015, 237). La función existencial del arte se localiza precisamente en esta disposición a la producción de subjetividad de los afectos preindividuales. El arte no está destinado a funcionar de un modo centrífugo, sino excéntrico, por lo que desterritorializa por doquier toda forma de vida, funcionando a la manera de un «operador catalítico» que engendra «reacciones en

²⁷³ A continuación modificamos un fragmento donde Guattari habla de la máquina de la arquitectura, la cual trasladamos al arte en general: «¿Cómo ser [artista] hoy? ¿Qué parte de sí mismo debe movilizar? ¿Qué pesos relativos tendrán para él los promotores [todos aquellos agentes involucrados en la producción artística], los usuarios actuales y potenciales? ¿Hasta dónde será lícito que se abstenga de compromisos con las diversas partes presentes?» (Guattari, 2000, 265).

cadena en el seno de modos de semiotización que nos hacen salir de nosotros mismos y nos abren campos inéditos de posible». La ruptura con los puntos de vista y con cualquier sistema de representación es la condición operativa de cualquier producción de otros modos de ser en el mundo: dejo de ser yo para convertirme en un «otro» que nunca consigo identificar.²⁷⁴ La tarea del artista consistirá en componer elementos heterogéneos y cristalizarlos en focos de subjetivación, partiendo de las potencialidades que brinda cada una de sus virtualidades. En el contexto de la devastación subjetiva ejercida por la homogénesis de los flujos capitalistas, la cuestión de la transformación de nuestros modos de ser en el mundo —en palabras de Guattari, la recomposición de los territorios existenciales— pasará por el trabajo del conjunto de focos catalíticos que se puedan encarnar tanto en la dimensión sensible de la obra de arte como en todo tipo de problemáticas institucionales relacionadas con esta (Guattari, 2000, 271-272). Será en este momento cuando el «compromiso» del artista adquirirá consistencia y se materializará su «régimen de singularización ético-estética». Se trata de captar y analizar la manera en que dichas composiciones, dichas singularizaciones catalíticas, se instauran en dimensiones heterogéneas del ser y promueven una proliferación de modalidades existenciales. Nuestro encuentro constituye un acontecimiento donde se combinan las operaciones cruzadas de los flujos, los territorios existenciales, los universos incorpóreos y los filos, que dan como resultado una mutación cualitativa del ser.

Capítulo 4. Orden sensible. Las cualidades micropolíticas de las semióticas no discursivas

Introducción

Nuestro objetivo en este capítulo consiste en describir los presupuestos que permiten entender el arte como un foco transformador de la sensibilidad. En *Deleuze and art* (2013), la filósofa Anne Sauvagnargues sostiene que la contribución más notable al pensamiento estético que surge del encuentro constitutivo entre Deleuze y Guattari se concreta en una teoría del arte como una semiótica no discursiva y en una definición asignificante de la imagen. Con el objetivo de exponer los principales presupuestos de esta contribución, la autora ofrece una visión rigurosa, panorámica y crítica del papel del arte en la formación del pensamiento de Gilles Deleuze, cuyo desarrollo no se puede entender sin la participación de Félix Guattari. Las semióticas no lingüísticas de las que está hecha la obra de arte se expresan en una experiencia sensorial que no puede ser representada con un lenguaje discursivo y, por tanto, no puede ser reducida a modos interpretativos. El desplazamiento de Deleuze y Guattari de la literatura a la semiótica les garantiza «libertad para pasar del estatus intelectual del signo a su etología, a su entorno vital y a su eficacia material. El signo deja de estar en deuda con una hermenéutica del sentido que descifra procedimientos significantes, y

²⁷⁴ Tal y como sostiene Guattari, «el sentimiento de intimidad y de singularidad existencial lindante con el aura despejada por un marco familiar, una vieja residencia o un paisaje habitado por nuestros recuerdos, se instaura en ruptura con las redundancias vaciadas de substancia y puede generar proliferaciones y líneas de fuga en todos los registros del deseo de vivir, el rechazo a abandonarse a la inercia dominante» (Guattari, 2000, 271).

pasa a pertenecer a una lógica de fuerzas que captura el arte y crea una imagen a partir de un compuesto de afectos y perceptos» (Sauvagnargues, 2013, 10). La teoría de los agenciamientos — definidos como ensamblajes de signos discursivos y no discursivos con relaciones de poder— proporciona el principio de la teoría semiótica. Esta entiende que «los signos no forman preferentemente sistemas lingüísticos autónomos y cerrados, sino que todo sistema de signos, incluida la lingüística, está abierto a otras semióticas vitales, políticas, significantes o subjetivas», de ahí que el signo se defina como un complejo de fuerzas híbridas y códigos sociales, mentales, lingüísticos y pragmáticos (Sauvagnargues, 2013, 11). La descripción de los efectos del arte más allá de su efecto literario, requiere una teoría no discursiva que separe el análisis de los signos de su influencia en el discurso y, por tanto, es una teoría semiótica que desarrolla una crítica de la interpretación.

Anne Sauvagnargues atribuye la transformación en la filosofía del arte de Deleuze al momento en que conoció a Félix Guattari en 1969. Dicho encuentro es decisivo tanto para Deleuze como para Guattari y el pensamiento de ambos se reorganiza de acuerdo con un profundo empirismo, la lucha política y el compromiso militante, y la terapia de la psicosis y la esquizofrenia en instituciones existentes. Este encuentro desencadena una mutación del pensamiento de Deleuze, el cual se desplaza de la especulación hacia los movimientos reales y las dinámicas políticas que sacudían al cuerpo social, y desarrolla un interés en la historicidad de los polos de la normalidad y la patología dentro y fuera de la institución. Con Guattari, Deleuze transita de una definición formal del inconsciente a una dimensión simultáneamente política y crítica con respecto al psicoanálisis. Antes de que sus caminos se cruzaran, Guattari se encontraba involucrado en el activismo militante, en la psicoterapia institucional, y en la práctica analítica de la psicosis con una perspectiva lacaniana. Pretendía concebir el inconsciente desde el punto de vista de su capacidad para la producción social, basado en la dimensión histórica y política de lo social. Esta redefinición indexa un doble movimiento de rechazo al psicoanálisis e interés en la esquizofrenia que caracterizará los trabajos de *El anti-Edipo* y *Mil mesetas*. En la medida en que esta posición rechaza el dominio de la lingüística y del «significante psíquico», comporta a su vez una crítica de la interpretación. Guattari extrae esta crítica de la psicoterapia institucional, en concreto, centrándose en comprender cómo la psique está colectivamente y políticamente instituida. Esta crítica aspira a dismantelar la visión privada del inconsciente freudiano y abrirla a la constitución sociopolítica de los sujetos. Lo que hace el esquizoanálisis es precisamente volver a injertar la dimensión sociopolítica al inconsciente, entendiendo el deseo no desde la carencia, sino como fuerza productiva constitutiva de la realidad individual y colectiva.

En lo que respecta al arte, el encuentro entre Deleuze y Guattari se expresa en una conceptualización de un agenciamiento afectivo, un ensamblaje político de signos en el que la función reemplaza el significado. Ante este agenciamiento, la experimentación reemplaza la interpretación de una vez por todas. El signo como afecto y relación de fuerzas suplanta el significante, ya sea lingüístico o psicoanalítico». Este planteamiento revela el potencial revolucionario del arte: «al artista, en tanto que doctor de la civilización, se le confiere un papel

político donde el efecto del arte se determina dentro de sus dos dimensiones sociales: producción social y agencia revolucionaria». Los efectos del arte son concebidos como producciones o maquinaciones que determinan y al mismo tiempo son determinadas por el cuerpo social, que se involucran en un análisis crítico de procesos sociales, económicos, jurídicos y políticos: «el arte deja de estar dissociado de su dimensión y efectos políticos. Ya no se trata de que el artista jovial coincida ocasionalmente con la lucha histórica, sino que choca con el efecto político revolucionario que determina el éxito del arte» (Sauvagnargues, 2013, 16-17). En definitiva, el trabajo que desarrollarán tras su encuentro se especificará en una semiótica de las artes no discursivas, esto es, en «una teoría del arte como una máquina vital y un agenciamiento de signos que son irreducibles al lenguaje» (Sauvagnargues, 2013, 18). El interés de Deleuze y Guattari por el lenguaje expresado en su estudio sobre la literatura, se ve reemplazado por la cuestión de la percepción. Este desplazamiento conforma la definición deleuziana del arte como una captura de fuerzas, esto es, el entendimiento de que los efectos del arte desbordan la lingüística, y requiere una semiótica del afecto, una lógica de la sensación.

La definición del arte como captura de fuerzas la encontramos en *Francis Bacon. Logique de la sensation* (publicada originalmente en 1981). En sus dos textos posteriores, titulados *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* (publicados en 1983 y 1985, respectivamente), Deleuze, siguiendo a Henri Bergson, transforma la definición de la imagen, la cual deja de ser entendida como «una copia o un doble mental, y mucho menos una representación de la imaginación, o un cliché formado por la opinión», y pasa a ser descrita por su efecto de subjetivación, como «un modo de materia, un movimiento real, y el efecto del arte debe entenderse desde esta perspectiva estrictamente positiva» (Sauvagnargues, 2013, 19). Esta definición del arte como productor de efectos reales sobre el plano de fuerzas desmantela la distinción entre lo imaginario y lo real: lo primero deja de ser considerado como una ficción mental y lo segundo, como una distracción cultural. La cualidad real de lo imaginario se sostiene en la medida en que la crítica de la interpretación enfatice la naturaleza no significativa del arte, esto es, una expresividad que no pasa exclusivamente por el medio del lenguaje. Las imágenes no pueden ser reducidas a la significación y el pensamiento es inseparable de las imágenes, pero no está significado por ellas como el contenido que deben representar: «el arte no funciona en una dimensión subjetiva privada y mental: no es reducible a un sistema simbólico, o a un atractivo para el imaginario, a la fantasía o al sueño, sino que en realidad produce imágenes que dan lugar al pensamiento» (Sauvagnargues, 2013, 20). Desde este prisma, la eficacia del arte se mide como su capacidad para crear pensamiento. La lógica de la sensación de Deleuze y Guattari está compuesta por tres cualidades que definen al signo: en primer lugar, que es irreducible al lenguaje; en segundo lugar, que pertenece al orden de lo sensible, y en tercer lugar, que produce efectos. La estética se redefine como una *lógica de lo sensible*.²⁷⁵ Muchas de las ideas que desarrollará Deleuze en

²⁷⁵ En palabras de Sauvagnargues, «la imagen no es una representación o un doble, sino una composición de relaciones de fuerza, hecha por velocidades y lentitudes que también muestran una diferencia en el poder, un efecto. Si la imagen es una realidad y no una intención mental, entonces no es una representación de la conciencia (un hecho psicológico), ni tampoco es una representación de una cosa (una intención del objeto). Deleuze entiende la imagen en un sentido bergsoniano, como una aparición, un sistema de acciones y reacciones en el nivel de la materia misma. Esto significa que la imagen no necesita ser percibida, sino que existe en sí misma como reverberación, vibración y movimiento» (Sauvagnargues, 2013, 21).

La *lógica de la sensación* serán retomadas en *¿Qué es la filosofía?*, última obra realizada colaborativamente por Deleuze y Guattari.

4.1. La maquínica del arte. La experimentación inmanente del devenir molecular como táctica de desterritorialización de los hábitos de pensamiento y de las significaciones dominantes

La concepción del arte de Deleuze y Guattari se desarrolla en las coordenadas de una modernidad depurada de teleología y trascendentalismo, que destaca por la inmanencia de relaciones de la cual es tributario. Constatar que toda praxis humana permanece subsumida por los sistemas de valorización capitalista no desarticula automáticamente el potencial subversivo de la práctica artística. Desde la óptica deleuzoguattariana, este puede emerger con una renovada eficacia para hacer proliferar la subjetividad mediante sus afectos y perceptos. De acuerdo con esta idea, el arte se caracteriza como un proceso material de expresión, una materialización maquínica. La obra es descrita como un ritornelo compuesto por un elemento que se convierte en un marcador territorial, una expresión de la incursión del arte en la vida no humana. Este marcador está permanentemente abierto a la infinitud del cosmos y, en la medida en que ejerce de vaso comunicante entre lo virtual y lo actual, engendra creaciones que desencadenan devenires tanto en el creador como en el «espectador». En este capítulo nos proponemos el objetivo de analizar el modo en que las prácticas artísticas materializan lo virtual en lo actual y de esta manera posibilitan la singularización de las formaciones subjetivas, resistiendo a los cercados de las territorializaciones molares. Tal y como ha observado Anne Sauvagnargues (2016, 46), el arte es concebido por Deleuze y Guattari como una máquina que modula fuerzas y materiales y que se despliega sobre cartografías de afectos, lo cual pone en primer plano la capacidad del arte de hacer visibles las intensidades de la materialidad más allá de las máquinas culturales de representación e interpretación. Desde esta óptica, el encuentro con el arte es capaz de abrir umbrales de intensidad y deja filtrar una materia activa y autoexpresiva con la que interactuamos en un proceso donde se entrelazan el significado y el afecto, lo que facilita la emergencia de nuevas sensibilidades moleculares y nuevas formas de subjetividad posthumanas. Los mapas de afectos que despliega el artista ecósófo abren, componen y materializan un mundo nuevo, un nuevo territorio existencial que siempre estuvo allí, aunque deshabitado.

En el contexto de la ecosofía guattariana, lo que une la obra de arte —que podríamos definir como un *agenciamiento afectivo de enunciación*— y la subjetividad —descrita como un *agenciamiento colectivo de enunciación*— es el concepto de *creatividad transversalizada*, en otras palabras, una creatividad de código abierto, una capacidad de innovación al alcance de todos.²⁷⁶ En nuestros días atestiguamos cómo el valor de la imaginación creadora está en peligro de extinción. Cuando a final de los años ochenta

²⁷⁶ Para Guattari, los problemas de la psicosis y los problemas del arte pueden llegar a ser los mismos: «¿Cómo entender [...] que las voces heterogéneas del delirio o de la creación puedan contribuir al agenciamiento de producciones de sentido *fuera del sentido común*, las cuales, lejos de instituirse en una posición deficitaria desde un punto de vista cognitivo, permiten a veces acceder a verdades existenciales altamente enriquecedoras?» (Guattari, 2000, 236).

Guattari apela por la necesidad de recobrar una creatividad en todos los ámbitos —incluido el mundo de los negocios a la cual se intentaría dar respuesta con las empresas emergentes o *startups* o en el de las industrias culturales— en todo momento está denunciando que la razón que nos impide materializar un nuevo orden de cosas es una carencia de creatividad colectiva que se extiende tanto en la vida personal como en las prácticas sociales, en el ámbito de la investigación científica e incluso del propio arte: «el aplanamiento de la subjetividad es tal, en la investigación, entre los *mánagers*, etc., que se convierte en una especie de urgencia vital, para las empresas punta, resingularizar mínimamente la subjetividad».²⁷⁷ La creatividad en el ámbito de la industria o de la producción «solo responde de manera muy parcial al inmenso hundimiento de la subjetividad dominante». Por otro lado, el arte extinto de creatividad del que habla Guattari es el «arte contemporáneo» como práctica institucionalizada, es decir, como un objeto codificado, estratificado, que ha devenido pura gestión: «el arte contemporáneo sigue estando encuadrado. Hay un universo de referencia, un universo de valorización, incluido de valorización económica, que encuadra la obra, que la califica como tal, la aprehende en un campo social. Hay un recorte institucional» (Guattari, 2015, 122). Ante esta situación, la creatividad generalizada en la que se implica la ecosofía no solo se expresará en la singularización individual y colectiva —a la cual, como hemos visto, el arte contribuye activamente—, sino que a su vez transformará la singularidad del arte tal y como la hemos venido entendiendo.

Conviene precisar este último punto. Guattari no desestima de un modo general el potencial crítico *a priori* —su singularidad o su autonomía— que puede preservar aquella obra de arte que se asocia al universo de referencia de lo institucional. Esta convicción no le previene de observar que hoy en día «lo que queda masivamente del arte es el diseño, es la publicidad, es el rebajamiento de la subjetividad que tiende a dominarlo». En sus columnas en diarios, en sus ensayos y en sus entrevistas, Guattari nunca deja de denunciar la sumisión con la que las personas visitan los museos —pone como ejemplo el caso concreto del Centro Pompidou—, los cuales tan solo buscan «impregnarse de los criterios dominantes, y que, haciendo eso, adquieren un barniz cultural pero se desconectan de toda relación con ese carácter autopoietico de la obra que los concierne en sus percepciones, en sus relaciones amorosas, sus relaciones perceptivas con el mundo» (Guattari, 2015, 12). Frente a este efecto de anestesia afectiva que experimentan los usuarios en los museos, se pone el acento en el potencial de singularización de modos de vida y prácticas sociales, de los afectos y perceptos. En la recomposición de las subjetividades que preconiza la ecosofía, ningún ámbito tiene prioridad sobre otro. Ni el artista es un ser que lidera el progreso de la sociedad, ni el arte es su herramienta al servicio de semejante programa. En la revolución de las mentalidades en la que se involucra el paradigma ético-estético, las prácticas artísticas, aunque preserven su singularidad, no tienen ninguna ventaja sobre las prácticas sociales. En todo caso, es la subversión generalizada de los modos de ser en el mundo la que estará en condiciones de anticipar una era postmedios, la que transformará la manera de entender y practicar el arte. En palabras de Guattari, será una «mutación

²⁷⁷ Hemos reemplazado «cuadros» de la edición en castellano (Guattari, 2015, 122) por «*mánagers*», partiendo de la traducción en lengua inglesa. Véase Guattari (2011). «On contemporary art», en Éric Alliez y Andrew Goffey (eds.), *The Guattari effect*, p. 45.

de las prácticas sociales, ecológicas, mutación del entorno prático, [la] que dará a luz otra recepción al arte» (Guattari, 2015, 124).

Aunque el arte posee una cualidad particular de invención de coordenadas, no posee, en cambio, el «monopolio de la creación» (Guattari, 1996, 130). Como veremos a continuación, la creatividad emergente de la que parte el paradigma ético-estético de Guattari ni siquiera se refiere a la concepción del artista como individualidad, sino a una concepción de la creación posthumana, de puesta en el ser intensiva, por eso se podría hablar de un paradigma proto-estético (Guattari, 1996, 125). Esta creatividad tiene la capacidad de resistir a las sobrecodificaciones que el significante capitalista ejerce sobre los sistemas de valor, el cual, como hemos visto anteriormente, pone en un mismo plano los valores de deseo, de uso, de cambio, y multiplica las diferencias obedeciendo únicamente al principio del beneficio económico. La naturaleza creacionista del paradigma ético-estético procurará la apertura de líneas de fuga que proyectarán nuevos territorios existenciales y universos incorporeales guiados por la singularización y la heterogénesis, a los cuales se otorgará consistencia. Estas líneas de fuga que albergan potencialmente otros modos de ser, se deslizan del encuentro con el arte entendido como un acontecimiento material que se distingue por la transversalidad inmanente que comparte el arte con la práctica de la creatividad en cualquier otro dominio: «el choque incesante del movimiento del arte contra los marcos establecidos [...], su propensión a renovar sus materias de expresión y la textura ontológica de los perceptos y afectos que promueve, operan [...] la puesta en relieve [...] de las dimensiones creativas que los atraviesan a todos» (Guattari, 1996, 130).

El paradigma ético-estético, por tanto, no concierne solo al campo de la producción artística, sino que se refiere a una generalización de la creatividad en ámbitos tales como la ciencia y la tecnología. Las innovaciones tecnocientíficas evidencian un aspecto creativo que a menudo entronca con la creatividad del proceso artístico. Guattari sostiene que un agenciamiento colectivo de enunciación está formado por una multitud de componentes biológicos, tecnológicos, sociales, teóricos, estéticos, informáticos, etc. La máquina de arte o agenciamiento afectivo de enunciación, por otro lado, consigue poner al descubierto características esenciales como la finitud (relación vida-muerte), la producción de alteridad en el entorno y mediante una ética (ser responsable de la instancia creadora), y su filiación con universos incorporeales, procedimientos que nada tienen que ver con una dimensión mecanicista, sino responsablemente creacionista. El *maquinismo* del arte —sus operaciones, acciones, procedimientos— nos envuelve en sus movimientos dinámicos. El acoplamiento del agenciamiento colectivo del que formamos parte con el agenciamiento afectivo con el que nos encontramos —que Guattari describe como la «toma del ser maquínico» (Guattari, 1996, 134)— es un desarrollo posthumano desde el momento en que nos aleja de un sentido del sí como una identidad fija, atributiva y substancial y nos trasladada al perpetuo proceso de proyección, constitución y transformación de ensamblajes heterogéneos al ritmo de las vibraciones inmanentes de la vida inorgánica. En el momento en que se pone el acento en la manera de ser y no en el ser mismo, el proceso se abre, se activa, se singulariza, y nos desplaza de este modo de la homogénesis a la heterogénesis, lo cual tiene implicaciones éticas, estéticas y políticas.

La creatividad que es movilizada por la ecosofía es de código abierto porque no está patentada por ningún ámbito disciplinario, profesional o institucional, sino que, por el contrario, es propia del intelecto colectivo (Guattari y Negri, 1999). Desde este enfoque, la singularización individual y colectiva se entiende como una afirmación de las prácticas y políticas sociales que podrán engendrar las condiciones para transformar el estado de cosas. Como veremos, es la obra de arte —y no el artista en sí, ya que la obra excede tanto al creador como al usuario— la que puede participar en esta singularización. Cabe insistir en el hecho que el artista deja de definirse como un revelador de verdades místicas, como un chamán que invoca certezas trascendentales o incluso como un líder revolucionario. Para Deleuze y Guattari, los artistas fabrican cajas de herramientas compuestas por afectos y perceptos de las cuales los usuarios o *consumidores* toman las que mejor les convienen. No existe ninguna pedagogía de la relación ética entre el espectador y la obra de arte; no obstante, el agenciamiento afectivo se hace presente en la medida en que envuelve al usuario con vectores potenciales de puesta en existencia. Desde este sentido, la tarea de los artistas, al igual que la de los intelectuales, no es otra que «poner en circulación instrumentos de transversalidad» y de complejidad que consigan habitar la inmanencia mediante su propia producción de formas emergentes de existencia (Guattari, 1996, 157-158). Como veremos en el último apartado de este capítulo, el arte, desde el momento en que está sumergido en el *socius*, tiene una dimensión a la vez productiva y destructiva. La primera se refiere a su capacidad de promover cristalizaciones de subjetividad —nuevas formas de vida en lo subjetivo, en lo social y en lo medioambiental— y la segunda, a la idea de que toda modelización conlleva una desestabilización de las significaciones, concepciones y opiniones dadas, actualizadas o en circulación, entre las cuales está el pensamiento y la práctica del arte.²⁷⁸

La concepción del arte de Deleuze y Guattari va a contrapelo de las teorías del arte hegemónicas que entienden la obra de arte exclusivamente como un objeto cultural, lo que facilita el *secuestro* de su capacidad afectiva por todo tipo de discursos asociados a las ciencias humanas y sociales, como la antropología, la sociología, la historia, etc. Deleuze y Guattari sostendrán que el arte no es una entidad que pueda ser leída como si solo fuese un objeto de conocimiento, sino que el arte contiene una plusvalía, preserva un exceso —lo que es específicamente estético— que obliga a todo aquél que lo estudia, a preguntarse no tanto qué es, sino cuáles son sus operaciones, sus funciones o maquinismos. Esta plusvalía —la especificidad del arte— no es descrita en términos trascendentales, como si estuviese más allá de nuestra experiencia o más allá del mundo, sino que es immanente al mundo y a nosotros. Tal y como ha argumentado Simon O’Sullivan, los motivos por los que la obra de arte ha tendido a ser reducida a un objeto cultural se explica por la centralidad de los discursos marxistas y deconstructivos en la historia del arte hegemónica. El enfoque marxista que fundamenta la *historia social del arte* tiende a explicar o interpretar el arte en relación con su momento de producción y, por tanto, constituye un discurso basado en la (re)presentación. La

²⁷⁸ «Estructurado en el *socius*, el arte, sin embargo, se sostiene solo por sí mismo. Es que cada obra producida posee una doble finalidad: insertarse en una red social que se la apropie o la rechace, y celebrar, una vez más, el universo del arte en cuanto precisamente está en constante peligro de derrumbe» (Guattari, 1996, 158).

deconstrucción —que ha consolidado los estudios de la *new art history*— describe una forma de crítica ideológica que, a pesar de que problematiza la cuestión del origen como explicación final de la obra de arte, nunca abandona el marco de la representación. Este constreñimiento a la lógica de la significación hace que se evacúe su carácter estético, esto es, sus potencialidades de orden sensible. Lo problemático con este segundo enfoque, tal y como señala Simon O’Sullivan, es que cuestiona la importancia de los discursos de la representación —paradójicamente mediante la utilización de los mismos— y, sin embargo, «el objeto de arte permanece [y] continúa produciendo afectos». Estos afectos, al decir de O’Sullivan, no pueden ser capturados por aparatos de representación porque son precisamente extradiscursivos y extratextuales.

Siguiendo a Spinoza y a Nietzsche, Deleuze y Guattari hablan del afecto para referirse al mismo tiempo al estado de un cuerpo en un momento determinado (una intensidad) y a un transcurso, a un proceso que experimenta y transforma al mismo (un devenir que hace crecer o decrecer). El afecto indica, en este sentido, la transición de un estado afectivo a otro. En palabras de O’Sullivan, «los afectos son pasajes de intensidad, una reacción en o sobre un cuerpo en el nivel material. Podríamos decir que los afectos son inmanentes a la materia. Son ciertamente inmanentes a la experiencia. De hecho, siguiendo a Deleuze-Spinoza, podríamos definir a los *afectos* como los efectos que otro cuerpo (por ejemplo, un objeto de arte) tiene sobre mi cuerpo, y sobre la duración de mi cuerpo» (O’Sullivan, 2006, 41). Este devenir ocurre cuando un cuerpo se encuentra con otro cuerpo. Cada encuentro es singular y es promovido por afectos particulares que promueven devenires más o menos productivos: «por afectos entiendo las afecciones del cuerpo por las cuales la potencia de acción de este mismo cuerpo es aumentada o disminuida, ayudada o reducida» (Spinoza, citado en Deleuze, 2001, 63). La ciencia de los afectos es para Deleuze y Spinoza la ética, la cual pasa a ser definida como la capacidad de configurarse a uno mismo para involucrarse en encuentros alegres, que aumentan nuestra capacidad de actuar, de componer, de construir, y, por tanto, de vivir. La práctica del arte se podría definir asimismo como un medio para desarrollar relaciones éticas, en la medida en que puede promover encuentros que puedan incrementar nuestra capacidad de actuar. Los encuentros productivos nos permiten extraer lo que Spinoza llama *nociones comunes*, esto es, ideas y conceptos que construimos sobre el mundo tras un encuentro en el que dos cuerpos han mantenido una relación de composición.²⁷⁹ Todos los agentes que participan del arte —artista, obra, usuario— pasan a ser definidos no como formas que pueden ser representadas, sino como compuestos de velocidades y ritmos, en los que las relaciones siempre preceden a las formas.²⁸⁰

Las nociones no solo son comunes o adecuadas, tal y como describe Spinoza, sino que también pueden ser inadecuadas. Ambas se dan tanto en la vida como en el arte, y unas son la precondition de las otras. En la inclinación a formar ideas adecuadas, hay una clara elección en favor de aquellas

²⁷⁹ Tal y como afirma Deleuze (2001, 145), «las nociones comunes son un arte, el arte de la ética misma: organizar los buenos encuentros, compartir las relaciones vividas, formar las potencias, experimentar».

²⁸⁰ «Lo que importa es concebir la vida, cada individualidad vital, no como una forma o un desarrollo de la forma, sino como una relación compleja entre velocidades diferenciales, entre freno y aceleración de partículas» (Deleuze, 2001, 150).

capacidades que hacen incrementar mi capacidad de actuar. Además de las ideas adecuadas e inadecuadas, Spinoza habla de las singularidades, que implican una conciencia y una meditación sobre las nociones comunes, lo que produce un afecto para uno mismo. Como hemos visto en la primera parte, Guattari sigue a Spinoza y describe a las singularidades como territorios existenciales, que no son más que un modo de aprehensión de nosotros mismos, un *conocimiento del sí* en el sentido foucaultiano. Los afectos tienen una naturaleza asignificante, lo que equivale a decir que son irreducibles a la significación. Los afectos no se desarrollan en el registro del lenguaje, a pesar de que, tal y como ponen en manifiesto Deleuze y Guattari en su libro sobre Kafka, el lenguaje y la escritura pueden tener un carácter afectivo. El afecto se localiza en el registro prepersonal y, sin embargo, son pura experiencia vivida. Los afectos son moléculas asignificantes que se encuentran debajo de los agregados molares y, de hecho, tienden a desterritorializar a estos últimos.²⁸¹ Describen las cualidades intensivas del arte y de la vida que no puede ser capturada por la discursividad significativa, a pesar de que convive con ella. Deleuze y Guattari parten de los afectos para definir tanto la materia prima como la función de la obra de arte, la cual es descrita como un abigarramiento de afectos y, al mismo tiempo, produce afectos, los cuales no pueden ser leídos, sino tan solo experimentados. Los afectos se experimentan de manera directa, es decir, son immanentes a los cuerpos, y nunca trascienden a la experiencia. No existen significados de los afectos precisamente porque no pertenecen a lo discursivo, sino a lo intensivo, al orden del acontecimiento. El conocimiento de los afectos no se da por la acumulación de significaciones, sino por la formación de ideas adecuadas que emergen a través de los propios afectos en las experimentaciones de los encuentros.

Desde el momento en que sitúan su objeto estudio más allá de la experiencia, o lo predeterminan al discurso, tanto el método de la historia social como el de la deconstrucción hacen desaparecer la posibilidad de abordar la práctica artística desde el punto de vista del acontecimiento.²⁸² Confinado en el gueto de la representación, «el arte [...] se convierte en una promesa rota, en un ángel caído» (O'Sullivan, 2004, 45). El acontecimiento, sin embargo, es immanente a este mundo —es decir, no tiene ni un origen ni un destino trascendental—, sino que emerge del plano de lo virtual. Al entender el arte como experimentación real, la filosofía de Deleuze y Guattari revierte la atrofia a la que habían condenado al arte los discursos hegemónicos de la historia del arte. Desde esta

²⁸¹ Guattari pone especial énfasis en definir las semióticas asignificantes como «signos-partículas» —esto es, una unidad afectiva puesta en marcha por las máquinas artísticas, las máquinas científicas y las máquinas tecnológicas—, los cuales tienen un efecto de desterritorialización de la individuación: «podríamos imaginar [...] que esta tendencia a la desterritorialización puede prolongarse por medio de semióticas asignificantes científicas que abandonen la linealidad de la lengua y comiencen a emplear sistemas de signos-partículas». Desde el punto de vista del agenciamiento colectivo, el signo y el referente convergen en un encuentro que no se rige por la lógica de la comunicación, sino por la de la enunciación y la experimentación. Tal y como sostiene nuestro autor, en la física teórica hay continuidad entre el signo y el referente: «Ya no se requiere aportar una prueba positiva para demostrar la existencia de una partícula, basta con que funcione sin contradicciones dentro del complejo de la semiótica teórica. Solo si surge un efecto experimental extrínseco que afecte al sistema semiótico, entonces se planteará retroactivamente la existencia de esa partícula como un problema». La sensación de estas partículas desplaza la noción de *individuo* delimitada a la noción de *agenciamiento colectivo*: «Al empezar a considerar este tipo de semióticas asignificantes abandonamos el terreno de la impotenciación semiológica por el de la potencia de agenciamiento maquínico. Este ejemplo tomado de la física teórica que acabamos de poner podría hacerse extensivo a otros dominios sociales, artísticos, etc.» (Guattari, 2017, 431).

²⁸² Tal y como afirma O'Sullivan, la pregunta «¿qué es o qué significa un afecto?» siempre presupone que hay una respuesta, que por otra parte debe ser dada por medio del lenguaje, en la cual ponemos al afecto en una oposición conceptual que promete y, posteriormente, frustra la presencia (O'Sullivan, 2004, 44).

perspectiva, el arte deja de ser considerado un objeto cultural, para pasar a ser un compuesto de fuerzas y materiales que es tan propio de la creación artística como de la creación en el registro subjetivo. En ambos sentidos, la creatividad es la fuerza que permite la posibilidad de romper con los hábitos de pensamiento, de las concepciones y significaciones dominantes. El encuentro con el arte alberga en cada caso un potencial revolucionario desde el momento en que suspende el mundo tal y como se nos presenta y construye un plano sobre la cual emerge la creatividad, esto es, la posibilidad de devenir algo más allá de las injerencias que impiden que devengamos de un modo distinto, que esterilizan nuestro poder de composición. Siguiendo a Bergson, Deleuze y Guattari revalorizan el carácter asignificante que siempre permanece en adyacencia al carácter significante. El primero se refiere a la dimensión creativa y experimental y el segundo a la dimensión representativa o narrativa. Esta heterogeneidad permite caracterizar el arte como una *semiótica mixta*, principio que, según Anne Sauvagnargues, se afianza porque desde la perspectiva del rizoma, «la naturaleza distinta de los signos articulados prohíbe la tentación de unificarlos bajo la primacía de la lingüística, y ya no se trata de instituir una división radical entre los sistemas de signos y los estados de cosas». Es entonces cuando «el signo se convierte en una relación de fuerza» (Sauvagnargues, 2013, 126).²⁸³

La cualidad del arte es hacer audibles, visibles y sensibles, relaciones de fuera que forman parte de nuestro mundo, aunque permanecen invisibilizadas. Como seres de este mundo, no solo vemos lo que ya hemos visto, lo que conocemos y lo que codificamos, sino que nuestra disposición existencial, al no estar sujeta a ninguna imagen, es desinteresada, intensiva y creativa. Existen muchas maneras de tornar perceptibles fuerzas imperceptibles, y el arte es una de ellas. Tal y como hemos visto en el segundo capítulo de la primera parte, el cuerpo sin órganos es ante todo un método para deshacer, desarticular o desorganizar el yo significante y para experimentar con otros territorios subjetivos. En este sentido, el arte constituye una pragmática para acceder a la experiencia inmanente más allá del yo, con lo que pone en primer plano su naturaleza performativa. Esta experimentación conlleva una transformación tanto de las coordenadas subjetivas como de las del espacio-tiempo, y con ello nos desplazamos del tiempo cronológico e institucional de las molaridades al tiempo del devenir cósmico y micropolítico de las molecularidades. Acceder a nuevos territorios de experimentación y de creatividad no es una empresa sencilla ni rápida, sino que conlleva un ejercicio de atención y de apertura que a su vez implica toda una tarea de depurar todo aquello de nuestra mente que se encuentra estratificado, de modo que nos encontremos con otro cuerpo —artístico o no— sin ideas preconcebidas, sin las mediaciones de los significados prefabricados. Esta actitud desinteresada es la que posibilita la percepción del afecto como una instancia material, y sin embargo, imperceptible. De ahí que se pueda afirmar que el arte, en tanto que acontecimiento afectivo, más que aumentar nuestra autoconciencia, es una fuerza prepersonal

²⁸³ Guattari describe el arte como un compuesto de sensaciones que operan en varios registros, tanto el significante como el asignificante o intensivo: «El mismo material semiótico puede funcionar en diferentes registros. Un material puede quedar atrapado en cadenas de producción paradigmáticas, cadenas de significación [...], pero al mismo tiempo puede funcionar en un registro asignificante [...]. Entonces, ¿cómo se determina la diferencia? En un caso, un significante funciona en lo que se podría llamar una lógica de agregados discursivos, es decir, una lógica de representación. En el otro caso, funciona en algo que no es completamente una lógica, lo que he llamado un maquinico existencial, una lógica de cuerpos sin órganos, una máquina de cuerpos sin órganos». Félix Guattari (1985), «Pragmatic/machine: discussion with Félix Guattari», en C.J. Stivale (1998), *The two-fold thought of Deleuze and Guattari: Intersections and animations*, Nueva York, Guilford Press, p. 219-220.

que nos hace resonar y vibrar con la materialidad circundante de la que estamos hechos, y por ello nos vuelve menos humanos, menos personas y más cuerpo fluídico, vector de fuerza, grado de poder. El encuentro con el arte permite involucrarnos en devenires que nos trasladan a otros mundos o, mejor dicho, experimentar nuestro mundo de otro modo.

Tanto las obras de arte como nosotros mismos, en tanto que subjetividades, no somos más que conjuntos de afectos y por ello nos encontramos constantemente en procesos de devenir molecular que desmantelan los agregados molares. La obra de arte, tal y como la definen Deleuze y Guattari, permite conectarnos al cosmos, posibilita sentir el mundo no humano radicalmente inmanente de la vida inorgánica que permanece silenciado ante nosotros, como si nos desprendiéramos de unas gafas que atenúan nuestros sentidos corporales. Esto no es negar del todo el componente representativo del arte, sino más bien enfatizar aquello que precisamente tiende a cortocircuitar las significaciones, esto es, la fuerza del afecto como una semiótica asignificante: «nosotros, como participantes del arte [...] nos involucramos en una danza con el arte [...] en la cual, a través de maniobras cuidadosas, se abre lo molecular, lo estético se ha activado y el arte [...] transforma, aunque sea por un momento, nuestro sentido de nosotros mismos y de nuestra experiencia de nuestro mundo» (O'Sullivan, 2004, 50). Esta función de ruptura con las significaciones dominantes hace que el arte no pueda ser capturado por los aparatos de representación y, por ello, preserve, tal y como lo definen Deleuze y Guattari, una cierta autonomía o singularidad que nada tiene que ver con la autonomía adorniana, sino que se define ante todo por su carácter afirmativo. El arte es para nuestros autores aquello que actualiza los afectos y perceptos de un modo singular y situado. Desde el momento en que nos permite ir más allá de nuestro yo familiar, transformando y haciendo devenir nuestro cuerpo, el arte tiene una naturaleza ético-política. Del mismo modo que la filosofía, el arte deja de ser una cuestión de significación y pasa a ser definido por su función existencial y, de este modo, a ser una cuestión de pragmática, a pesar de que sus funciones dependan de cada obra de arte y del entorno en el que se inserte, tanto como de los cuerpos con los que se encuentre.

El arte es un conjunto de sensaciones cuya afectividad hace que podamos experimentar agencias imperceptibles. Esta concepción va más allá de la especificidad del medio artístico que rige los discursos hegemónicos sobre el arte, para basarse en sus efectos. De nuevo, la cuestión importante que nos debemos preguntar no es ¿qué es o qué significa el arte?, sino más bien, parafraseando a Spinoza, ¿qué es lo que puede hacer una obra de arte, un bloque de sensaciones, un compuesto de afectos, como un cuerpo que podríamos considerar artístico? Como hemos anticipado, una de sus funciones es desterritorializar la subjetividad, inaugurar umbrales y delinear territorios para proceder a la singularización existencial y a la construcción de formaciones heterogéneas, complejas y alterificadas. Según esta concepción, el arte deja de estar ligado a la producción de conocimiento y pasa a tener relevancia desde el punto de vista de la experiencia, de experimentarnos a nosotros mismos y al mundo de otro modo: «el arte, de este modo, podría ser entendido como el nombre de una función [...] de transformación, que deja de comprometerse en la misión de dar sentido al mundo, y se implica en explorar las posibilidades de ser —y devenir con— el mundo». Las cualidades afectivas del arte se desenvuelven «desplazando los límites de lo que puede ser

experimentado [y] actualizando las posibilidades de la vida» (O'Sullivan, 2004, 52). De acuerdo con esta idea, la función estética del arte se equipara con la función afectiva, descrita por Guattari como un *maquinismo existencial*. La función estética deja de asociarse a los objetos que la historia del arte ha canonizado de un modo trascendente —a los que se ha atribuido la categoría de arte— y pasa a describir, de un modo inmanente, innumerables objetos y prácticas, sujetos y objetos. Desde este prisma, el arte describe las operaciones de un concepto expandido de la práctica creativa, una cultura visual que no está regida por la semiótica general, sino por la generalización de la estética.

4.2. El territorio del arte. La composición rítmico-afectiva que posibilita el engendramiento de otros mundos y otras formas de vida

Si en el apartado anterior nos centrábamos en discernir cuáles son las funciones del arte, sus operaciones y sus efectos de orden sensible, en este capítulo intentaremos describir de qué está hecho. Este enfoque comporta un desplazamiento de la cuestión de las relaciones en las que se implica la obra de arte con su exterioridad, a la relación del arte consigo mismo, lo que presupone que el arte dispone de una cohesión y una consistencia interna. En *¿Qué es la filosofía?* (1993), Deleuze y Guattari se proponen discernir los lenguajes, los objetos y los métodos que distinguen los ámbitos de la filosofía, la ciencia y el arte. Su estudio comporta una identificación de sus materiales de trabajo —concepto, función y percepto-afecto, respectivamente— y sus métodos de implementación —campo de inmanencia, referencia y composición—. A pesar de ser una obra dedicada a la filosofía, las consideraciones estéticas presentes en *¿Qué es la filosofía?* recobran una atención especial y completan de este modo las reflexiones elaboradas en *Kafka. Por una literatura menor* (1978), *El anti-Edipo* (1985) y *Mil mesetas* (1988), que cristalizan en una insólita teoría de la creación artística basada en las modalidades de intensidad afectiva que son producidas por ritornelos existencializantes. En *¿Qué es la filosofía?*, Gilles Deleuze y Félix Guattari definen la obra de arte como un *ser de sensación*. Según los autores, la sensación es el lenguaje del arte. Sin embargo, este no se desarrolla en el territorio de la significación, esto es, no se rige por el principio de la semiótica general, sino por el de la ético-estética generalizada, por la intensidad y por la asignificancia: «el arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras» (Deleuze y Guattari, 1993, 177). Al no estar confinados a unas relaciones subjetivas y objetivas particulares, los afectos moleculares ponen en movimiento los modos de ser, los des-identifican y des-ensencializan, y los resitúan en un entramado de relaciones, donde inducen todo tipo de devenires mutacionales. Estos activan una «procesualidad en estado naciente» y una «proliferación de los devenires mutacionales» (Guattari, 2000, 232).

La obra de arte es descrita como un bloque de sensaciones o, lo que es lo mismo, un «compuesto de afectos y perceptos» (Deleuze y Guattari, 1993, 164), que es desprovista de las nociones de *origen* y *final*, que ha sido liberada de las relaciones de causa y efecto y de cualquier posición de sujeto y objeto. Los perceptos y los afectos son el resultado de la desterritorialización de las percepciones y

las afecciones, son la consecuencia de la ruptura de la visión y de la experiencia de nuestra sensibilidad humana individuada.²⁸⁴ En la medida que la percepción es un estado subjetivo («yo percibo») inducido por un objeto y la afección corresponde al aumento o descenso del grado de potencia («yo siento») que induce la percepción, tanto las percepciones como las afecciones son respuestas subjetivas a objetos y, por tanto, son representativas. Partiendo de este análisis, Deleuze y Guattari sostienen que «ningún arte», ni «ninguna sensación han sido jamás representativos» (1993, 195). Contrariamente a las percepciones, los perceptos no existen en relación con otra cosa, ni los afectos son el estado del sujeto perceptor. Los afectos y perceptos no residen ni en el artista-creador ni en el contemplador-usuario; tampoco pertenecen a la obra de arte ni constituyen el significado que esta podría albergar. La sensación emerge como el resultado de una catástrofe que ha experimentado el artista en su proceso de trabajo y que se preserva en la obra de arte en forma de función de desterritorialización de las coordenadas sujeto-objeto que experimenta todo aquel que participa del arte. Cada artista se enfrenta al caos con vistas a agenciar unos compuestos de sensación que son injertados en la materia molecularizada, tras lo cual la obra de arte pasa a emprender una trayectoria entre lo finito y lo infinito, entre lo actual y lo virtual, entre el caos y la complejidad.²⁸⁵ Cada artista lo hace a su manera, empleando materiales que tiene a su disposición. Y desde el momento que los afectos y perceptos han abandonado el soporte sujeto-objeto, la tarea del artista consiste en procurar la consistencia y sostenibilidad espaciotemporal a la obra de arte.

Los seres de sensación atraviesan épocas, estilos, géneros y movimientos, y están formados por múltiples componentes, cuerpos y agenciamientos heterogéneos —sociales, culturales, políticos, económicos, estéticos, etológicos, etc.—. Los artistas son productores de sensaciones, las cuales constituyen los propios materiales de cada composición. La definición de la obra de arte como un ser vivo y afectivo atraviesa toda distinción entre lo figurativo-abstracto, o lo material-conceptual, etc., que ha dominado los métodos de análisis de la historia y la teoría del arte hasta la actualidad. Desde este prisma, el arte que comúnmente denominamos *conceptual* es tan material como la pintura o la escultura: «No son ideas lo que contemplamos por concepto, sino elementos de la materia, por sensación» dirán Deleuze y Guattari (1993, 214). Lo que produce el arte conceptual no son ideas sino sensaciones. Como dirá Guattari: «el arte conceptual produce las sensaciones más desterritorializadas que pueda engendrar. En lugar de trabajar con pintura, con los colores, con los sonidos, trabaja con un material que es el concepto». Sin embargo, prosigue Guattari, «no es un concepto para crear conceptos, es un concepto para crear sensaciones. Pinta con el concepto, con un concepto espacial, urbano o natural».²⁸⁶ Y es en esta transformación del material y de todos sus

²⁸⁴ Las sensaciones son, según Deleuze y Guattari, «[...] 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 tomado 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, 1993, 165).

²⁸⁵ «El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas» (Deleuze y Guattari, 1993, 199). Esta definición del arte incluida en *¿Qué es la filosofía?* contiene de forma sintética las condiciones de operatividad de la función subjetivante del arte que vamos a ir trabajando en los siguientes capítulos.

²⁸⁶ Traducción modificada. Hemos adaptado el sentido en base a la traducción en inglés porque nos parecía más rigurosa: «Conceptual art produces the most deterritorialized sensations it is capable of creating... Instead of working with painting, with colours, with sounds, it works with a material that is the concept. But it's not a concept made for creating concepts, it's a concept that creates sensations. . . . It paints with the concept, within an urban or natural spatial

efectos colaterales donde se ubica el potencial desterritorializante de la sensación, y en el caso del arte «conceptual» se hace especialmente evidente, en la medida que «la libertad de mutación ya no tiene un soporte formal» (Guattari, 2015, 119-120). En su enfrentamiento con el caos, cada artista sale a la búsqueda de sus vectores de desterritorialización, que después depositará en las sensaciones, como una fuerza latente que el arte preserva. Estas fuerzas son activadas por todo aquel que experimenta el encuentro con el arte y se traducen en una interrupción de las concepciones, sensaciones y significaciones dominantes.²⁸⁷

Los afectos y los perceptos son independientes de quien los ha experimentado: «El percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre». Cada artista usa su propio estilo para depurar y afinar las sensaciones, «para elevarse de las percepciones vividas al percepto, de las afecciones vividas al afecto» (Deleuze y Guattari, 1993, 170-171). El estilo es lo que produce, organiza y preserva una combinación particular de sensaciones que de otra manera permanecerían dispersas. El estilo no se debe entender en términos identitarios, personalógicos o de significación unitaria que presupondría un yo trascendental, sino, contrariamente, como un operador asignificante de una fuerza apersonal e inmanente. El artista crea bloques de afectos y perceptos, los cuales debe dotar de consistencia, otorgarles un ritmo particular y sostener en el tiempo, única regla en el arte. Los perceptos no se refieren a un objeto, sino solo a su función material, y el percepto o el afecto es el propio material en sí, es el material que experimentamos como sensación.²⁸⁸ El artista no representa afecciones a través de percepciones, sino que crea y presenta afectos en relación con los perceptos o las visiones que nos proporciona, y nos hace devenir con ellas. En la medida en que los afectos son devenires no humanos del hombre y los perceptos son paisajes no humanos de la naturaleza, la sensación canaliza las cualidades expresivas de la materia a través del encuentro artístico. Desde esta perspectiva, las obras de arte hacen visibles las intensidades y las fuerzas de la materialidad más allá de las máquinas culturales de representación e interpretación. El arte nos conecta con el mundo, nos hace resonar con la materialidad compartida, nos hace sentir los infinitos entrelazamientos más que humanos que componen lo molecular y lo cósmico. Es en este sentido que el encuentro con el arte construye umbrales de intensidad y libera energías no humanas, lo que desencadena devenires heterogéneos. Cuando franqueamos estos umbrales existenciales,

environment». Félix Guattari (2011), «On contemporary art», en Éric Alliez y Andrew Goffey (eds.), *The Guattari effect*, p. 43.

²⁸⁷ Tal y como sostiene Guattari, el artista «[...] está dispuesto en efecto a ir a revolver todos los cubos de basura —de la sociedad, de la filosofía, de todos los dominios del pensamiento— para sacar de ahí algo que le permita salir de esa especie de hundimiento de la percepción y de la afección, para producir perceptos y afectos mutantes, para producir un tipo de sentir que va a engendrar mutaciones en el dominio de lo infinito. Es un nuevo modo de finitud, para producir otra relación con universos incorporales» (Guattari, 2015, 120). Hemos substituido el término «tachos», empleado por el traductor Pablo Ires y usado en algunos países de América Latina, por «cubo», término que se usa de manera más general en los países hispanohablantes. Véase <https://dle.rae.es/srv/fetch?id=Yv415P7> (última consulta: 25 de septiembre de 2019).

²⁸⁸ «Es el afecto lo que es metálico, cristalino, pétreo, etc., y la sensación no está coloreada, es coloreante, como dice Cézanne» (Deleuze y Guattari, 1993, 168). Guattari, por su parte, afirmará que el artista se ocupa elementalmente de trabajar el punto de no discursividad de sus ritornelos, esto es, el «foco de no discursividad que está en el corazón de la discursividad», que induce todo tipo de rupturas. «Para poder hacer relato [...] hay que partir de un punto que es innumerable, inenarrable, que es el punto de no relato absoluto, de no discursividad absoluta» (Guattari, 2015, 125). Es en este sentido que se puede describir al artista como un «ecologista de lo virtual», «un héroe de la defensa de las especies incorporales. No solo de la defensa, sino también de su promoción, de su proliferación, de su maquinismo propio» (Guattari, 2015, 128).

experimentamos con lo que puede hacer un cuerpo. El éxodo antropológico que desencadenan en nosotros los devenires intensivos activados por el encuentro artístico son el resultado de las operaciones de una materia activa, autoexpresiva e intensiva con la que interactuamos en un proceso relacional en el que se entrelazan el significado y el afecto.

Cuando experimentamos la sensación en el encuentro con el arte, cruzamos el umbral del sujeto-objeto y devenimos subjetividades moleculares.²⁸⁹ Como hemos visto anteriormente, un afecto es un incremento o un descenso de poder (*potentia*) en el contexto de un ensamblaje maquínico heterogéneo. Como tal, el afecto es el motor de alterificación del ensamblaje, es decir, es lo que promueve su «devenir otro», lo que desemboca en una recomposición corporal que expresa la inmanencia de la naturaleza en el sentido spinozista. En la medida en que el arte se sostiene a sí mismo —es autónomo tanto de su productor como de su «espectador» y también de su medio— y es portador de universos incorporales—, Deleuze y Guattari también se refieren a él como un monumento. Este monumento no conmemora ningún pasado, no glorifica ningún origen, ni invoca una ausencia que fue presente, sino que es descrito como un complejo material de sensaciones de sonidos, colores, palabras, etc., que es irreducible a la significación, que no puede ser representado: no pueden ser leído, solo puede ser experimentado. El afecto es intrínsecamente apersonal o posthumano porque excede los nudos de lo vivo, al ser una sensación del movimiento creativo de la vida inorgánica. El afecto y el percepto son inseparables porque su devenir es la expresión de sus condiciones reales, de sus paisajes no humanos de los cuales emerge.²⁹⁰ En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari definen el percepto como una «fabulación creadora», productiva, local (aquí y ahora) y activa, por oposición a la memoria (Deleuze y Guattari, 1993, 172). Las condiciones de la visión no son dadas de un modo trascendente, sino que el percepto es una visión que construye los devenires no humanos de la naturaleza. Estas visiones se expresarán en la obra de arte y son en sí mismas la visibilización de las fuerzas del cosmos. La operación consiste en «volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo y que nos afectan, que nos hacen devenir» (Deleuze y Guattari, 1993, 184).

El percepto es un punto de vista superior que significa simultáneamente el nacimiento, el carácter original y la construcción de nuevos territorios y nuevos mundos posibles.²⁹¹ Los posibles no caen del cielo, sino que deben ser contruidos; se trata, por tanto, de una cuestión de pragmática. Por otro lado, no es tanto que el arte actualice lo virtual, sino que el artista confiere a lo virtual una materialidad que es preservada por la obra de arte: «el monumento no actualiza el acontecimiento virtual, sino que lo incorpora o lo encarna: le confiere un cuerpo, una vida, un universo [...] estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética» (Deleuze y

²⁸⁹ «Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos [...] son los paisajes no humanos de la naturaleza» (Deleuze y Guattari, 1993, 170).

²⁹⁰ En este sentido, tal y como ha sostenido Stephen Zepke, el afecto es un cambio material y el percepto es la experiencia empírica involucrada en este devenir (Zepke, 2005, 179).

²⁹¹ Deleuze afirma en *Proust y los signos*: «La esencia, según Proust [...] no es algo visto, sino una especie de punto de vista superior. Punto de vista irreductible que a la vez significa el nacimiento del mundo y el carácter original de un mundo. En este sentido, la obra de arte constituye y reconstituye siempre el comienzo del mundo, pero también forma un mundo específico absolutamente diferente de los otros, y envuelve un paisaje o lugares inmateriales por completo diferentes del lugar de donde los hemos tomado» (Deleuze, 1972, 181).

Guattari, 1993, 179). La obra de arte encarna otros mundos posibles, otros universos habitables. Estos otros mundos posibles son inmanentes a nuestros mundos actualizados y deben ser convocados. El afecto apersonal opera como un «principio de individuación» (Deleuze, 1972, 181), sin embargo, no humana, en la medida en que la creación del mundo es inseparable de su expresión en los afectos o en sus devenires. La visión y el devenir del y con el mundo se aúnan en el devenir posthumano que experimentamos en nuestro encuentro con el arte: «no se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo» (Deleuze y Guattari, 1993, 171). Los afectos hacen perceptibles las fuerzas no humanas inadvertidas que habitan el cosmos. Aunque los afectos son incorpóreos, tienen un impacto material sobre los cuerpos e interactuamos con ellos constantemente; son materiales y reales; por tanto, presentes. El acontecimiento mismo del devenir se entiende como un proceso de transformación de dos cuerpos que resultan de una transmisión de sensaciones entre ambos. Como observan Deleuze y Guattari, el artista es ante todo «un vidente, alguien que deviene» (Deleuze y Guattari, 1993, 172).²⁹²

Como hemos visto en la primera parte, para Deleuze y Guattari no existe un ser que se autoproclama anterior a las relaciones y a los procesos de devenir. El mundo no está hecho de substancias o esencias con una identidad estática que puede ser representada (las personas, el arte, etc.), sino que está poblado por vectores de fuerza y devenires dinámicos: «nuestro mundo consiste en momentos de devenir, la mezcla de cuerpos, el encuentro de fuerzas, una interpenetración constante y una interconexión entre todos los fenómenos» (O'Sullivan, 2004, 54). Y cuando devenimos, somos tomados por esta o aquella sensación. Los umbrales de intensidad a los que accedemos mediante el encuentro artístico se definen como zonas de indeterminación donde los cuerpos se reúnen en un estado preindividual como sujetos larvales, precediendo a la diferenciación natural de humanos, animales y cosas (Deleuze y Guattari, 1993, 175-176). Esta es precisamente la gran potencia del arte, la capacidad de proyectar una zona de indeterminación, un experimento guiado por lo que Deleuze y Guattari denominan un devenir menor y una variación intensiva. Al convertir el material en sensación en el plano de composición, el arte habita en esta zona de indiscernibilidad, el plano de la inmanencia radical, donde las distinciones anteriores entre género, sexo, órdenes y reinos ya no son significativas. En este punto, el umbral de intensidad se transforma en umbrales de vecindad entre todas las entidades, sean orgánicas o inorgánicas. Mediante estas operaciones, el arte nos devuelve la inmanencia en nuestros cuerpos y nos sumerge en todo tipo de relaciones de composición y descomposición, de encuentro y desencuentro. Es desde este prisma que Deleuze y Guattari hablan de la empresa del arte como una de cocreación de formas de vida (Deleuze y Guattari, 1993, 175). En la medida que el artista no solo presenta afectos y preceptos con su obra de arte, sino que nos toma en sus compuestos y nos hace devenir con ellos, y nos

²⁹² Esta cualidad profética del arte, según Simon O'Sullivan, es la que viene dada por su intrínseca orientación futura. Para este, el artista «ha visto la fuerza de la vida —el mundo de las fuerzas inorgánicas— subyacente en el mundo tal y como lo experimentamos, y a través del método artístico puede brindarnos esta experiencia a través de un bloque de perceptos y afectos [...] podríamos decir que el artista es simplemente aquel o aquella que ha visto “más allá” de aquellas formaciones significativas y agenciamientos afectivos que se nos presentan como dadas, y es capaz de ofrecer nuevas» (O'Sullivan, 2004, 55).

injerta en universos de referencia que le son contiguos, la función de la máquina de arte es producir la subjetividad.

El afecto emerge mediante una molecularización de la materia de un devenir no humano; se refiere a una liberación de nuevos rasgos de contenido para la máquina de arte de la modernidad. El percepto vuelve cósmicas las fuerzas, las cuales, a su vez, liberan nuevos rasgos de expresión, nuevas visiones y nuevos puntos de vista artísticos. Afecto y percepto emergen conjuntamente en la sensación que se erige sobre el plano de composición, lo que demuestra que el arte no tiene nada que ver con la representación ni con la discursividad, sino con la producción de existencia: «un bloque de percepto y de afecto, a través de la composición estética, aglomera en una misma toma transversal el sujeto y el objeto, el yo y el otro, lo material y lo incorporal, el antes y el después» (Guattari, 1996, 115). El percepto construye el plano de fuerzas virtual y cósmico como las condiciones reales de su devenir actual (afecto). El percepto proporciona el plano de consistencia en el que las fuerzas componen la materia, mientras que el afecto se actualiza de forma simultánea en un devenir material (producción de subjetividad). Todo sucede de forma simultánea en un proceso de producción que se construye a medida que se despliega.²⁹³ La composición no es la condición trascendental de cualquier sensación, sino que es la acción concreta de cada bloque de afectos y perceptos sobre los cuerpos circundantes.²⁹⁴ En cada sensación, la infinitud del cosmos (percepto) es inmanente al material finito que lo expresa (afecto). En el arte todo es composición: «composición. Esa es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte» (Deleuze y Guattari, 1993, 194). Es en este sentido que la noción de *composición* que Deleuze y Guattari heredan de Nietzsche y Spinoza se reelabora para pasar a definir la dimensión ontogenética de la creación artística. Desde esta perspectiva, el arte deja de ser un espejo de lo real y pasa a producir o a escribir lo real.

¿Cuál es la función que permite el engendramiento de la sensación? Deleuze y Guattari parafrasean a Virginia Woolf para describir una metodología extractiva y aditiva que es inherente a todo acto creativo: «“saturar cada átomo”, “eliminar todo lo que es escoria, muerte y superfluidad”, todo lo que se adhiere a nuestras percepciones corrientes y vividas [...] no conservar más que la saturación que nos da un percepto» (Deleuze y Guattari, 1993, 173-174). Se trata de un proceso crítico de selección, afirmativo y productivo, que necesariamente implica destrucción. La desterritorialización de nuestras percepciones y de nuestras afecciones posibilita una visión que expresa nuestra finitud, y esta resulta la condición operativa para cualquier creación. El arte compone sensaciones que

²⁹³ Guattari hace referencia a esta cualidad de simultaneidad de operaciones invocando el ejemplo de la experiencia musical, en la que no hay un tiempo para la meditación y otro para la cristalización de universos estéticos, sino que estos ocurren al mismo tiempo en un movimiento en el que somos arrastrados (Guattari, 2015, 243). Esta es la primera cualidad de la estética como afecto asignificante, que Guattari identifica en la música polifónica y la obra de Claude Debussy. A diferencia de la música —pura asignificancia—, al decir de Guattari, el resto de artes combinan semióticas significantes y asignificantes: «la música es una aprehensión masiva de los universos de referencia [...] mientras que en la literatura, incluso en la poesía, en las artes plásticas, hay siempre una copresencia de los campos de significación, aún si es para desviarlos, para utilizarlos en diferentes direcciones» (Guattari, 2015, 243).

²⁹⁴ En este sentido, para Deleuze y Guattari la literatura «implica un extenso plano de composición, no preconcebido en abstracto, sino que se construye a medida que la obra va avanzando, abriendo, removiendo, deshaciendo y volviendo a hacer unos compuestos cada vez más ilimitados en función de la penetración de las fuerzas cósmicas» (Deleuze y Guattari, 1993, 191).

expresan el movimiento de la creación en general, sin dejar de ser expresiones singularizadas. Desde el punto de vista del paradigma ético-estético, el arte y la vida son coextensivos; el arte encarna lo vivo, la vida no orgánica, en su proceso de creación de sensaciones: «únicamente la vida crea zonas semejantes en las que se arremolinan los vivos, y únicamente el arte puede alcanzarlas y penetrar en ellas en su empresa de cocreación» (Deleuze y Guattari, 1993, 175). En este sentido se podría afirmar que, en la medida en que el arte crea sensaciones, el arte crea vida en sus coproducciones de subjetividad. El arte participa activamente en la emergencia de otros modos de vida a través de la creación de las sensaciones que conforman una subjetividad preindividual.²⁹⁵ Podríamos afirmar que es en esta función ontogenética de la práctica artística donde reside el gran valor del arte en el contexto de crisis sistémicas que nos acechan. Esta disposición ético-estética va más allá del *ethos* conservacionista que reivindica la protección de la biodiversidad como el único modo de asegurar la vida en el planeta. Revelando la futilidad de esta perspectiva proteccionista, con Deleuze y Guattari que entendemos que ante la obra de arte somos tomados en una proliferación barroca, una política de la afirmación, cocreación y estímulo de nuevas posibilidades de vida, las cuales en la era del Antropoceno están igualmente amenazadas como las especies no humanas. El arte construye la sensación de una nueva vida, edifica el afecto y el percepto de un nuevo modo de ser en el mundo. Es preciso que el artista «cree los procedimientos y los materiales sintácticos o plásticos necesarios para tamaña empresa, que recrea por doquier las marismas primitivas de la vida» (Deleuze y Guattari, 1993, 175).

Para Deleuze y Guattari, esta puede llegar a ser la función de todo arte, incluso del arte abstracto y conceptual, los cuales, aunque desde un cierto sentido parezca que intentan aunar el arte y la filosofía, «no sustituyen el concepto por la sensación, sino que crean sensaciones y no conceptos» (Deleuze y Guattari, 1993, 200). Según los autores, el primero resulta de una molecularización de una sensación —la sensación de un concepto— y el segundo, de una neutralización del plano de composición tal que hace que la materialización de la sensación dependa de la opinión (*doxa*) del espectador.²⁹⁶ Como veremos en el último apartado del segundo capítulo, las sensaciones que produce el arte nunca son genéricas o trascendentales —tal y como preconiza el modelo del romanticismo—, sino que destacan por su concreción y particularidad. La singularidad y la localidad del arte (el aquí y el ahora) es precisamente lo que restaura su infinitud —su virtualidad— mediante

²⁹⁵ Al decir de Guattari, el encuentro con el arte proyecta tensiones que nos permiten aprehender la creatividad caótica, ontogenética, que nos trasladan a una subjetividad prepersonal no codificada por ningún régimen: «solo una tensión para captar la potencialidad creativa en la raíz de la finitud sensible, “antes” de que se aplique a las obras, a los conceptos filosóficos, a las funciones científicas, a los objetos mentales y sociales, funda el nuevo paradigma estético» (Guattari, 1996, 137).

²⁹⁶ «El arte abstracto únicamente trata de afinar la sensación, de desmaterializarla, trazando un plano de composición arquitectónica en el que se volvería un mero ser espiritual, una materia resplandeciente pensante y pensada, y ya no una sensación de mar o de árbol, sino una sensación del concepto de mar o del concepto de árbol» (Deleuze y Guattari, 1993, 200). El *ready-made* que aparece con frecuencia en los escritos de ambos autores nunca ha dejado de ser sensación. Conviene insistir en la definición de *arte* de Deleuze y Guattari, los cuales lo conciben no como un dualismo forma-contenido, sino como una modulación de fuerzas y materiales. John Roberts enfatiza el poder de la sensación en el arte, que por ser inmaterial, no por ello desencadena todo tipo de devenires: «existe un conocimiento muy reducido de porqué la pérdida de habilidad [*deskilling*] en el arte después del *ready-made* no representa una pérdida absoluta de sensualidad [...]. El *ready-made* quizás habrá despojado al arte de su contenido artesanal, pero esto no significa que el arte sea hoy una práctica sin destreza». John Roberts (2007), *The intangibilities of form: Skill and deskilling in art after the readymade*, Londres / Nueva York, Verso, p. 3.

el plano de composición. Desde este punto de vista, cada obra de arte es una creación de una creación; creación de lo finito que encarna lo infinito, lo cual a su vez engendra formas de vida en «un permanente “work in progress”» (Guattari, 2000, 240). La indisociabilidad ente arte y vida reintroduce la dimensión política de la creación estética: «el primer acto del arte es contra su concepción tradicional, lo que abre el terreno de la libertad estética, un terreno donde recobramos lo real, recuperamos la libertad de vivir» (Zepke, 2005, 182). El arte concebido desde el sistema de las bellas artes es «un falso concepto, únicamente nominal», en el que Deleuze y Guattari simplemente no creen. La disciplinación del arte en el que incurren las bellas artes lo separa de la vida en una operación política, evacuando el proceso de emergencia vitalista que habilita el paradigma ético-estético a través de la micropolítica de la sensación. Su concepto expandido de la creación estética se centra, por el contrario, en «problemas muy diferentes que encuentran sus soluciones en artes heterogéneas» (Deleuze y Guattari, 1988, 299).

La concepción transversal del arte que elaboran Deleuze y Guattari no reproduce una imagen de pensamiento representacional, sino que la abre a la creatividad molecular como la materia prima para la subjetivación diferenciada, alterificada y relacional, en definitiva, posthumana. En otras palabras, desde el momento que reprimen nuestra capacidad creadora, las percepciones y afecciones heredadas que territorializan constantemente nuestras coordenadas existenciales son desahuciadas de nuestros territorios subjetivos. En este sentido, tal y como sostiene Deleuze, «hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia [...]. La obra de arte tiene algo que ver con la información y con la comunicación solamente en términos de acto de resistencia» (Deleuze, 2007, 288). El arte resiste en primer lugar a sus concepciones habituales —lógica de los estilos, lenguajes, modelos, etc.— y en un segundo lugar activa un proceso de desterritorialización absoluta mediante el cual tan solo lo que permanece del arte será una creación permanentemente ligada a su función ontogenética, de invención de coordenadas existenciales. La sensación tiene un carácter micropolítico e incluso revolucionario porque de ella emergen una vida y un pueblo futuros. Y cuando el arte es captado por su capacidad de creación ontológica, emerge su dimensión política, ya que «la promoción de un nuevo paradigma estético está llamada a trastornar tanto las formas de arte actuales como las de la vida social» (Guattari, 1996, 162). En otras palabras, la micropolítica de la creación atraviesa el arte y la vida como una instancia subversiva, en el sentido que induce la muerte de la vida organizada, representada y estratificada, para poder rehabilitar todos los espacios de posibilidad, todos los umbrales de libertad, lo que necesariamente implica una subjetividad disidente (Guattari, 2015, 205 y 1990, 36).

El arte es, en este sentido, una zoepolítica que expresa la infinitud cósmica como un devenir animal del mundo: «no solo el arte no espera al hombre para comenzar, sino que cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre, salvo en condiciones tardías y artificiales» (Deleuze y Guattari, 1988, 326). Tal y como veremos en el próximo apartado, el arte es ante todo el devenir animal del hombre, desde el momento en que esboza y compone nuevas modalidades existenciales que

exceden a la vida orgánica y a las opiniones, percepciones y afecciones que la envuelven.²⁹⁷ Es una fuerza inmanente que moleculariza todo agregado molar, que desestabiliza toda estructura y impugna toda clasificación.²⁹⁸ Los signos-partículas de los afectos estéticos constituyen operadores de desorganización, de devenir animal y de heterogénesis, de ahí su cualidad ética, estética y política. Los compuestos de sensaciones son «monumentos rituales de una misa animal que celebra las cualidades antes de extraer de ellas causalidades y finalidades nuevas. Esta emergencia ya es arte» (Deleuze y Guattari, 1993, 186). En suma, la micropolítica de la sensación se constituye como una política de la vida inorgánica que interviene en la producción de una subjetividad preindividual, maquina y transversal, resultante de una penetración del caos en la obra finita. Deleuze desarrolla esta concepción del arte desde su función de desestratificación poniendo en diálogo la pintura de Francis Bacon con el concepto de *cuerpo sin órganos* de Antonin Artaud. En el libro de Bacon, Deleuze define el arte como la sensación de una vida no orgánica. Desde esta perspectiva, el organismo no es la vida, sino que, por el contrario, es precisamente lo que la aprisiona: «el cuerpo está perfectamente vivo, y con todo no es orgánico. También la sensación, cuando alcanza el cuerpo a través del organismo, adopta un paso excesivo y espasmódico, rompe los límites de la actividad orgánica. En plena carne, es directamente llevada sobre la onda nerviosa o la emoción vital» (Deleuze, 2002, 52).²⁹⁹

4.3. Una etología de la creación. La obra de arte como una modulación de fuerzas y materiales portadora de singularidades y rasgos de expresión

Si en el primer apartado nos preguntábamos acerca de los efectos de los afectos del arte y en un segundo momento atendíamos a su naturaleza o su materia prima, ahora conviene profundizar en la cuestión del método del proceso creativo, el cual tiene que ver con el concepto de *ritornelo*. Esta noción es trabajada por Guattari en *El inconsciente maquínico* (1979) y es posteriormente reelaborada junto con Gilles Deleuze en *Mil mesetas* (1988).³⁰⁰ El concepto de *ritornelo* está íntimamente relacionado con el canto del pájaro y, de manera más general, con la expresión musical. A su vez, el ritornelo es determinante en las nociones de *territorio*, de *entorno (milieu)* y de *paisaje*. Un ritornelo es un «bloque de contenido propio de la música» (Deleuze y Guattari, 1988, 298) extraído de las

²⁹⁷ Anne Sauvagnargues (2006) ha dedicado un estudio a la concepción deleuziana de lo animal como variación anómala, la cual no solo sirve para reconsiderar las categorías metafísicas, sino también en el campo de la filosofía del arte, y ha desarrollado conceptos originales como los de *devenir animal*, *cuerpo sin órganos*, *captura* y *ritornelo*.

²⁹⁸ «En los ambientes templados de nuestra civilización es donde actualmente actúan y prosperan las zonas ecuatoriales o glaciares, que escapan a la diferenciación de los géneros, de los sexos, de los órdenes y de los reinos. Solo se trata de nosotros, aquí y ahora; pero lo que en nosotros es animal, vegetal, mineral o humano, ya no se distingue, aunque nosotros salgamos particularmente beneficiados en la distinción. El máximo de determinación escapa como un rayo de este bloque de vecindad» (Deleuze y Guattari, 1993, 175-176).

²⁹⁹ Deleuze prosigue: «Se puede pensar que Bacon encuentra a Artaud en muchos puntos: la figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con fuerzas que actúan sobre el cuerpo, atletismo afectivo, grito-soplido» (Deleuze, 2002, 52).

³⁰⁰ Olga del Pilar López rastrea la genealogía filosófica, las referencias disciplinarias y las aplicaciones pragmáticas del concepto de *ritornelo* en «El ritornelo: un cristal sonoro», que forma parte de la edición de la revista *La Deleuziana* titulada *Máquinas de guerra con ritornelos terrenales*, 2017, p. 5. Disponible en línea en: www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2017/12/07-Lopez-El-ritornelo-un-cristal-sonoro-1.pdf (última consulta: 8 de noviembre de 2019).

fuerzas caósmicas, que sirve como el principio que organiza y rige un territorio y que es la condición operativa para el establecimiento de un hogar o una morada. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari describen innumerables ritornelos entre los cuales figuran rituales de cortejo o comportamientos defensivos de ciertas especies de pájaros, la canción de un niño en la oscuridad con la que se intenta consolar, o canciones de marchas militares. Por medio del ritornelo, el territorio establece un vínculo íntimo entre un agenciamiento maquínico y el cosmos, la Tierra y el enmedio. El ritornelo está modulado por el ritmo —que corresponde al eje horizontal— y la melodía —que corresponde al vertical— (Deleuze y Guattari, 1988, 92). Cualquier cuerpo que ponga en práctica un ritornelo puede usarlo como protección mientras ese cuerpo deambula por el espacio y se encuentra con otros cuerpos. En la medida en que esté activo, el ritornelo se convierte en el caparazón sónico del cuerpo y lo acompaña a través de cualquier desterritorialización y reterritorialización relativa en la que se involucre.

El ritornelo se puede entender como una repetición que ejercen los cuerpos para adquirir estabilidad, para obtener una calma que no preexiste de antemano, sino que se crea con los ritmos reconfortantes de una canción o de un sonido rítmico. El ritornelo puede ser descrito como aquello que permite al ser humano pensarse a sí mismo, es lo que permite entendernos como conciencias singulares. Sin embargo, la naturaleza del ritornelo siempre es colectiva y nunca individual. También puede ser considerado como el motivo territorial de un imperio que aspira a materializar sus conquistas espaciales para forzar la continua obediencia de los sujetos imperiales. Los ritornelos no solo aluden a los cantos de las aves, sino también a las frecuencias que emiten para forjar y marcar sus territorios respecto de otros ejemplares de la misma especie o de otras. Es el ritornelo el que proyecta, delimita y constituye los territorios de los pájaros. Esta modelización no solo es unidireccional: el ritornelo constituye, a su vez, el devenir tierra del pájaro. En otras palabras, para reclamar un espacio sonoro, los pájaros emiten una serie de pitidos que se adaptan a las cualidades de ese espacio, con el cual forman rizoma. El ritornelo, por tanto, no solo produce y sostiene el territorio, sino que también se convierte en el motivo o tema repetible de un paisaje. Desde esta perspectiva, se podría decir que del mismo modo en que el pájaro transforma el territorio, este transforma de igual modo al pájaro. El ritornelo es portátil y, por lo tanto, se puede llevar a entornos ajenos que se pueden territorializar en función de las cualidades que se manifiestan en estos. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el ritornelo es un bloque de código rítmico que cataliza la materia que convoca un paisaje y un mundo, y que fabrica el *a priori* del tiempo.³⁰¹ Más allá de la música, «el ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosa, profesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra» (Deleuze y Guattari, 1988, 319).

El ritornelo constituye un agenciamiento territorial en sí mismo: «en un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales,

³⁰¹ «El tiempo como forma *a priori* no existe, el ritornelo es la forma *a priori* del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes» (Deleuze y Guattari, 1988, 352).

ópticos, etc.)» (Deleuze y Guattari, 1988, 328). La obra de arte puede ser entendida desde el concepto de ritornelo: todo trabajo artístico preserva ritmo que rige un territorio y que lo relaciona con su afuera.³⁰² Lo que conecta el territorio con su afuera es la línea de fuga que desterritorializa al ser y lo abre a otras virtualidades. El arte delimita un territorio, lo enmarca, pero este marco siempre está abierto al mundo de las fuerzas inorgánicas que habitan el cosmos. En el ámbito de la creación artística, el ritornelo es el que se encarga de la composición y modulación de agenciamientos afectivos constitutivos de subjetividad. Como veremos más adelante, en este proceso de subjetivación la obra de arte resulta indiscernible de la creación existencial, de ahí que Guattari hable en particular de la función existencial del arte como una enunciación estética que se implica en la desterritorialización del ser y en la construcción de subjetivaciones posthumanas.³⁰³ Partiendo de las ideas del crítico literario y filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín, Guattari sostendrá que el ritornelo no se puede reducir a elementos de formas, de materias o a significaciones corrientes. Como hemos anticipado, de la obra de arte se destila un exceso, una plusvalía que desborda la mundanidad de los hábitos y las concepciones establecidas en el contexto de la familia, la pareja, el estado, etc. Tal y como sostiene Guattari, el arte se implica en una «separación de un “motivo” (*leitmotiv*) existencial que se instauro como “atractor” en medio del caos sensible y significacional. Los diversos componentes conservan su heterogeneidad, pero no obstante son captados por un ritornelo que fija el territorio existencial del yo» (Guattari, 1996, 30). Para poder crear o transformar un hábitat, un territorio o un mundo, el artista debe seleccionar un motivo de un ritornelo del que formaba parte. El método del artista, tal y como argumenta Stephen Zepke siguiendo a Deleuze y Guattari, consiste en «separa[r] un material, libera[r] al motivo de tal manera que pueda atraer y componer nuevas sensaciones y sentidos —nuevos afectos— de acuerdo con un nuevo ritornelo. El arte se compone a través de este proceso continuo de desterritorialización» (Zepke, 2005, 157).

El arte no está predeterminado por ningún discurso —la lengua no precede a la sensación—, sino que para que tenga lugar una creación genuina, el artista se confronta con el caos en un encuentro que es tan destructivo como productivo. Para que se pueda encarnar lo virtual en la obra de arte, el artista se confronta con todo tipo de imposibilidades para extraer una sensación de inmanencia del caos, con la que desafía a todo cliché.³⁰⁴ El ritornelo —artístico, subjetivo— convierte al caos en un territorio espaciotemporal, en un nuevo mundo que puede ser habitado. Este proceso de

³⁰² La dimensión rítmica y territorial del método de la creación artística convierte a la música y a la arquitectura en las dos artes paradigmáticas: «La música debería ser vista como un ejemplo para todo el arte, en la medida que implica la producción específica de ritornelos locales dentro de otros [ritornelos] más grandes. Del mismo modo, la arquitectura se podría posicionar como la primera de todas las artes, desde el momento que implica la producción de un territorio, de un *habitus*, que nos define como humanos [...]. Podríamos decir que las artes visuales se mueven entre estos dos polos (y, de hecho, dentro del campo expandido del arte contemporáneo, se emplean ambos)» (O’Sullivan, 2004, 62).

³⁰³ «el desarreglo de los ritmos de enunciación y las discordancias semióticas [...] no pueden ser consideradas en un registro homogéneo de producción de sentido. Siempre remiten a tomas de poder de componentes extralingüísticos: somáticos, etológicos, mitográficos, institucionales, económicos, estéticos, etc.» (Guattari, 2000, 234). En otro lado afirma que «la enunciación no es de ningún modo un suburbio lejano de la lengua. Constituye el núcleo activo de la creatividad lingüística» (Guattari, 2000, 236).

³⁰⁴ «La inmersión caótica [...] lleva menos a la disolución o al espontaneísmo delirante que a la aparición de focos de complejidad [...] tener coeficientes de libertad, para un artista, no significa caer en el caos absoluto. Es más bien su encuentro con obstáculos técnicos, materiales —plano de composición—, que el arte, en su lucha contra el caos, hace surgir una visión que ilumina el instante, una sensación que desafía todo cliché. El arte lucha contra el caos pero a fin de volverlo más sensible». A partir de allí, el artista debe dar con «una trama ontológica en el nivel del plano de inmanencia [...] donde el creador parta en busca de subjetividades parciales producidas por esos focos» (Guattari, 2015, 83-84).

ritornelización tiene tres aspectos que tienen lugar de manera simultánea. El primero se refiere a un «un principio de orden» que conlleva la determinación de un centro de gravedad (podemos pensar en la idea de un esbozo o un punto). El segundo, a la organización de un espacio limitado en el que intervienen componentes diversos, «todo tipo de señales y marcas» (un trazado o una línea). El espacio protege las «fuerzas germinativas» del caos exterior mediante «toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción, para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas internas de la tierra, no sean englutidas, puedan resistir o incluso puedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado». El tercero hace alusión al momento en que el creador entreabre el círculo para dejar entrar o para salir, para lanzarse hacia delante (línea de fuga): «uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. Como si él mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga. En este caso, es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas» (Deleuze y Guattari, 1988, 318). Este tercer aspecto es el que se refiere al vértigo de la inmanencia que experimentan tanto el artista como el ecósforo en el momento que se implican en líneas de fuga y crean con ellas los devenires de nuestro mundo.

Entendida desde el punto de vista del ritornelo, la creación artística se puede describir como aquel proceso por el cual se dota de consistencia y sostenibilidad a la modulación de componentes significantes no significantes, económicos, ecológicos, etológicos, geopolíticos, etc.³⁰⁵ Un ritornelo artístico se puede definir como una multiplicidad de regímenes de signos, marcas y expresiones que preservan líneas de fuga potenciales. Basándose en la función de producción social que Bajtín asigna a la estética, Guattari define el arte como un agenciamiento maquínico formado por cuerpos y signos heterogéneos, como un conglomerado facultado para intervenir en lo real, en la producción existencial, en la construcción de formaciones geopolíticas. El arte no representa, sino que produce, engendra, y el objeto del arte no es la significación, sino la enunciación estética. Es en este sentido que «adquiere su propia consistencia de enunciador subjetivo» (Guattari, 2015, 48). Y la construcción de nuevos andamiajes existenciales tan solo será posibilitada por la previa activación de procesos de desorganización de la consistencia unitaria del ser mediante un acontecimiento inmanente que se convierte en un foco de diferenciación.³⁰⁶ Semejante creación desarrollada en el seno de otra creación es posible desde el momento en que en el encuentro artístico se produce una ruptura de la discursividad que emancipa la expresión de las palabras o de las imágenes de cualquier función de representación, liberando una materia enunciativa cuya expresividad hace cortocircuitar

³⁰⁵ Asimilándolo a la concepción de los agenciamientos maquínicos de Deleuze y Guattari, se podría decir que la obra de arte se puede inclinar tanto hacia la estratificación como hacia la desorganización: «Un agenciamiento maquínico está orientado hacia los estratos, que sin duda lo convierten en una especie de organismo, o bien en una totalidad significante, o bien en una determinación atribuible a un sujeto; pero también está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan solo deja un nombre como huella de una intensidad» (Deleuze y Guattari, 1988, 10).

³⁰⁶ «Un bloque de percepto y de afecto, a través de la composición estética, aglomera en una misma toma transversal el sujeto y el objeto, el yo y el otro, lo material y lo incorporal, el antes y el después... En síntesis, el afecto no es asunto de representación y de discursividad, sino de existencia [...] estoy embarcado en un universo debussyista, en un universo blues, en un devenir fulgurante de Provence. He cruzado un umbral de consistencia... [antes] del influjo de este bloque de sensación, de este foco de subjetivación parcial, era la grisalla; [después,] yo mismo ya no soy como antes, me veo arrastrado en un devenir otro, llevado más allá de mis territorios existenciales familiares» (Guattari, 1996, 115).

el binomio forma-contenido, y se centra en producir afectos mediante modulaciones materialesemióticas que son agregadas por el usuario en sus territorios subjetivos.

El ritornelo define al mismo tiempo los agenciamientos colectivos de enunciación (subjetivación) y los agenciamientos afectivos de sensación (obra de arte): «el artista, el primer hombre que levanta un mojón o hace una marca». En este sentido, «el territorio sería el efecto del arte». Al ser en primer lugar expresiva, la propiedad deriva del arte: «la propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel*, *pancarta*. Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas y constituyen un haber más profundo que el ser». Sin embargo, las cualidades no pertenecen a un sujeto, sino que conforman los rasgos de un territorio producido: «esas cualidades son firmas, pero la firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada» (Deleuze y Guattari, 1988, 322-323). A pesar de que el ritornelo remite ante todo a la sonoridad, el arte como agenciamiento territorial y máquina autopoietica que se despliega en las coordenadas del paradigma ético-estético es aplicable a todas las materias de expresión artística. Esbozo, trazado y línea de fuga son los tres aspectos que configuran el proceso del ritornelo artístico, en el que diversos ritmos afectivos expresan y conforman la infinidad virtual en un agenciamiento de afectos que están en transformación permanente. La dimensión posthumana del ritornelo artístico radica en primer lugar en el hecho que la expresividad estética no es un dominio exclusivo de los animales humanos artistas y, en segundo lugar, en que tanto la obra de arte como el proceso de recreación existencial no son discernibles o acotables desde el punto de vista de la subjetivación. Los ritornelos artísticos son un vector catalítico de existencia o, como afirma Guattari, «constituyen un germen de producción de subjetividad». Ante el arte «no estamos en presencia de una imagen pasivamente representativa, sino de un vector de subjetivación»; la obra de arte no constituye un objeto sino un *proceso* (Guattari, 1996, 40).

Desde el punto de vista de la metamodelización guattariana, el ritornelo es el pasaje de las dimensiones actuales (flujos y filis) a las virtuales (territorios existenciales y universos de referencia incorporales) que habilitan las interfaces maquínicas.³⁰⁷ La cualidad autopoietica del ritornelo se activa mediante dos operaciones. En primer lugar, en una desterritorialización de las relaciones sujeto-objeto y de las coordenadas espaciotemporales, que tienen por objetivo «desarrolla[r] campos de posibles, tensiones de valor, relaciones de heterogeneidad, de alteridad, de devenir otro». En segundo lugar, acontece lo que Guattari llama un «*grasping* existencial», también descrito como una «encarnación» de los universos de valor «en la irreversibilidad del ser-ahí de los territorios existenciales». En otras palabras, si la primera operación se refiere a una descodificación de todo lo que nos sujeta, la segunda alude al intento de alcanzar consistencia y sostenibilidad existencial (Guattari, 1996, 41-42). El ritornelo es precisamente este doble mecanismo de «ruptura o desencuadre» de los puntos de referencia actuales y de «composición» de nuevos universos virtuales

³⁰⁷ «El ritornelo complejo funciona [...] como interfaz entre registros actualizados de discursividad y universos de virtualidad no discursivos» (Guattari, 1996, 41).

en un devenir constante.³⁰⁸ Esta es la naturaleza ontoestética del arte: un circuito que va desde la desterritorialización de los dominios actuales en una virtualidad caótica, a una reterritorialización del caos virtual en una actualidad autopoietica, en un territorio existencial. La puesta en marcha del proceso de *ritornelización* tiene como resultado la complejización del ritornelo que rige el agenciamiento inicial. La mecánica del ritornelo artístico transforma profundamente la ontología del encuentro con el arte en la medida en que, según Guattari, «la “extracción” y la “separación” de subjetividades estéticas [...] hacen posible una inmensa complejización de la subjetividad, de las armonías, de las polifonías, de los contrapuntos, de los ritmos y las orquestaciones existenciales hasta aquí inéditos e inauditos» (Guattari, 1996, 32). En un sentido más amplio, el ritornelo es el catalizador de la creatividad y de la transformación: «un componente territorial o territorializado puede ponerse a brotar, a producir: hasta tal punto ese es el caso del ritornelo» (Deleuze y Guattari, 1988, 331-332).

Guattari analiza el *Porta-botellas* de Marcel Duchamp (1914) desde el punto de vista de la función existencial del ritornelo, el cual define como un modo de enunciación estética en el que la «materia de expresión se torna formalmente creativa» (Guattari, 1996, 26). En este sentido, el *ready-made* funciona, al decir de Guattari, «como un disparador de una constelación de universos de referencia que acarrear tanto reminiscencias íntimas [...] como connotaciones de orden cultural y económico» (Guattari, 2000, 236).³⁰⁹ Como tal, el *ready-made* de Duchamp expresa una afectividad heterogénea desencadenada por la multiplicidad de signos; constituye una «enunciación radical» que va más allá de la lógica de los historicismos, de los estilos o de la discursividad. El *ready-made* duchampiano no debe ser considerado como una representación psíquica, sino que debe ser abordado desde su dimensión material, como una propia individuación, delimitada por su longitud y latitud, por sus materiales y movimientos. Como ya hemos anticipado, para Deleuze y Guattari las máquinas estéticas desmantelan las relaciones sujeto-objeto para sumergirlos en su emergencia cósmica. Semejante proposición descansa en dos asunciones: en primer lugar, en la naturaleza preindividualidad del afecto, y en segundo lugar, en su cualidad de creación ontológica que le es intrínseca. El artista no solo crea afectos en sus obras en relación con las visiones o perceptos que nos proporciona, afirman Deleuze y Guattari: «no solo los crea en su obra, [sino que] nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en su compuesto» (Deleuze y Guattari, 1993, 177). El *ready-made* de Duchamp sirve a Guattari para sostener que la función del arte en tanto que agenciamiento afectivo de enunciación es la «ritornelización singularizante», es decir, la producción de subjetividad —o metamodelización— heterogénea, compleja y relacional que ha sido liberada de los aparatos de captura del ser, del lenguaje y del capital.³¹⁰

³⁰⁸ La producción no es posible sin una destrucción previa: «todo descentramiento estético de los puntos de vista, [...] pasan por lo previo de una desconstrucción de las estructuras y de los códigos en vigor y por una inmersión cósmica en las materias de sensación. A partir de ellas volverá a ser posible una recomposición, una recreación, un enriquecimiento del mundo [...] una proliferación no solamente de las formas, sino de las modalidades de ser» (Guattari, 1996, 111-112).

³⁰⁹ Guattari pone como ejemplo de las primeras, «la bodega de casa, aquel invierno, los rayos de luz sobre las telas de araña, la soledad adolescente», y de las segundas, «la época en la que todavía se lavaban las botellas con un isopo» (Guattari, 2000, 236).

³¹⁰ «Tenemos que reaprender los juegos de ritornelos que fijan la ordenación existencial del entorno sensible y apuntalan las escenas de metamodelización de los afectos problemáticos más abstractos» (Guattari, 2000, 236).

El *ready-made* restaura lo virtual del proceso creativo y se instala en la actualidad de la obra de arte como la continua variación afectiva que define la creación estética: «Con el arte [...] la finitud del material sensible deviene soporte de una producción de afectos y de perceptos que tenderá cada vez más a excentrarse respecto de los marcos y coordenadas preformados». Para destacar esta cualidad Guattari parafrasea a Marcel Duchamp, quien declaraba que «el arte es un camino que lleva hacia regiones no regidas por el tiempo y el espacio» (1996, 124).³¹¹ Estas regiones o territorios son aquellos en los que se produce la catálisis existencial, son aquellas en las que se proyectan continuas líneas de fuga, de apertura hacia territorios en los que se pueden establecer otras configuraciones existenciales. La obra de arte extrae un objeto de su contexto discursivo molarizado para abrirlo a nuevas transformaciones y mutaciones, para ponerlo a trabajar en la creación de otros universos virtuales. Es este desprendimiento o *desviación* la que define el arte en tanto que máquina productora de subjetividad, en tanto que ritornelo singularizante. Además de materializar la inserción del arte en la vida que reclama Deleuze en *Diferencia y repetición*, el *ready-made* de Duchamp es una viva materialización de la sensación que no depende de la opinión (*doxa*). El arte subvierte el cliché —la opinión, los modos habituales de ver, de hablar, de pensar y de sentir— mediante la función de ruptura asignificante del rizoma. Por otro lado, el arte dismantela el pensamiento identitario —de substancias y esencias— para involucrarse en relaciones, operaciones y procesos. Es en este sentido que Deleuze y Guattari rechazan reducir el arte a una pura cuestión nominativa («¿esto es arte?») que historiográficamente se ha atribuido al *ready-made* y al arte conceptual.³¹²

Guattari alude a la indiferencia de Marcel Duchamp con respecto a las cualidades estéticas del objeto artístico como aquello que posibilita dislocar el *ready-made* del campo de las significaciones dominantes para abrirlo a un «deseo mutante» que consume su «desinterés». Sin embargo, según el primero, no es suficiente con señalar el papel elemental que ejerce este desinterés —en tanto que desorganización subjetiva o disposición preindividual que impide codificar cualquier entidad— en la aprehensión estética, sino que entender la cualidad de producción de subjetividad conlleva «explicitar, además, su modo de inserción activo en la psique» (Guattari, 1996, 25). En otras palabras, para Guattari, la interrupción de toda lógica historicista, estilística o identitaria que

³¹¹ Según Deleuze y Guattari, el arte nos confronta con el devenir, el cual no se despliega según las coordenadas de espacio, tiempo y discursividad lineal, constreñido en un presente ubicado entre el pasado y el futuro, sino de acuerdo con *Aion* o el tiempo germinativo que genera nuevas coordenadas ontológicas. «El acontecimiento llega como ruptura por relación a las coordenadas de tiempo y espacio. Y Marcel Duchamp ha [desarrollado una visión más aguda] para mostrar que hay siempre, por detrás de las relaciones de discursividad temporal, un índice posible sobre el punto de cristalización del acontecimiento fuera del tiempo, que atraviesa el tiempo, [que es] transversal a todas las medidas del tiempo» (Guattari, 2015, 131). Hemos adaptado la traducción a la versión en inglés: «And Marcel Duchamp focused vision more acutely [...] to show that behind relations of temporal discursivity, there is always a possible index into the point of crystallization of the event outside time, which crosses time, transversal to all the measures of the time». Félix Guattari (2011), «On contemporary art», en Éric Alliez y Andrew Goffey (eds.), *The Guattari effect*, p. 52.

³¹² Partiendo de las investigaciones de Éric Alliez, Stephen Zepke ofrece una crítica a lo que considera una apropiación que Guattari presuntamente ejerce sobre la intencionalidad del *ready-made* duchampiano. Según Zepke, la interpretación de Guattari sobrecodifica el sentido que le confiere el artista. Según el autor, Guattari «desea escapar a la sobredeterminación del sujeto en un sistema significante a través de una expresión material de caosmosis (una subjetivación) inseparable de una creación actual». Por el contrario, Duchamp «desea escapar a la materialidad abrazando un sistema simbólico en la que el arte solo aparece como condición de su nominación semiótica. Esta sería la dirección que toma el *ready-made* hacia el arte conceptual, una trayectoria que desarrolla la práctica del arte en tanto que “juego de lenguaje”» (Zepke, 2005, 161-164). A nuestro parecer, no estaríamos delante de una contradicción entre términos desde el momento en que la obra de arte excede tanto al artista como a sus «consumidores», a pesar de que cada producción de subjetividad dependa de las contribuciones de cada agenciamiento colectivo y, por tanto, los desarrollos de cada encuentro siempre serán variables.

promueve el *ready-made* se convierte en la condición operativa de la producción de formaciones subjetivas moleculares. Sin embargo, la tarea del historiador del arte no se debe limitar a mencionar estas operaciones, sino que debe ocuparse de describir el modo particular en que los universos de valores se transfieren a los agenciamientos de los usuarios. La apertura prospectiva del deseo mutante productor de experiencia se construye en un plano de composición ontogenético, es decir, en un plano de invención de mundos, de vidas. Deleuze y Guattari emplean el *ready-made* para describir el devenir animal del arte, para definir aquel agenciamiento afectivo que construye un territorio. Este proceso animal no humano ya es arte, en la medida en que es la propia construcción de un agenciamiento afectivo cuando la materia deviene expresiva. Toda práctica estética se desarrolla sobre una preocupación elemental, esto es, convertir los materiales en expresión de afectos y perceptos en un juego de ida y vuelta entre el caos y la complejidad. En palabras de Deleuze y Guattari, «las marcas territoriales son *ready-made*. De igual modo, lo que se denomina *arte bruto* no tiene nada de patológico o de primitivo, solo es esa constitución, esa liberación de materias de expresión, en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte» (Deleuze y Guattari, 1988, 323).

Para Deleuze y Guattari, el arte escapa a la individuación humana para devenir animal, un animal que construye un territorio a través de una ruptura con los materiales preexistentes. Este es el caso del *Scenopoïetes dentirostris* (Deleuze y Guattari, 1988, 322) o pergolero dentado, una especie de ave que construye complejas arquitecturas para el cortejo que decorada intensamente, que sirven de escenario para una *performance* donde interviene una polifonía de semióticas asignificantes. Desde el momento que por arte entendemos tornar cualquier elemento en materia de expresión, el arte no es un dominio exclusivo del hombre: «El *Scenopoïetes* hace arte bruto. El artista es *Scenopoïetes*, sin perjuicio de destruir sus propios carteles» (Deleuze y Guattari, 1988, 323). En el empleo de colores, líneas y sonidos para construir un territorio existencial, para componer una producción de subjetividad singular que constituye una expresión de las fuerzas vitales de la vida inorgánica, el artista deviene animal. En efecto, Deleuze y Guattari sostienen que «el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa»; ambos términos, *animal* y *arte*, *arte* y *animal*, «son correlativos o incluso se confunden a veces con lo que se llama un hábitat». La condición operativa del efecto subjetivador del *ready-made* deleuzoguattariano pasa por un descentramiento de los «puntos de vista» y de los «códigos en vigor» y por una «inmersión caótica en las materias de sensación» a partir de la cual se pueda enriquecer la subjetividad, se puedan multiplicar los modos de ser en el mundo (Deleuze y Guattari, 1993, 185-186).

Más allá de Duchamp, la concepción guattariana del *ready-made* en tanto que máquina subjetivante alude a la tarea del arte crítico según la modalidad nietzscheana, esto es, el arte como una cuidadosa práctica de selección y afirmación que es capaz de expresar aquellas fuerzas cósmicas que dan como resultado una subjetivación singularizada. Es desde este sentido que Guattari parte del *ready-made* duchampiano para infundir un renovado compromiso político al arte. Conviene insistir en este punto, en la dimensión estética y ético-política del arte, tal y como es entendido en el contexto de la ecosofía. Si la práctica artística puede jugar un papel crucial en los desarrollos postmediáticos —en

palabras de Guattari, «hoy, son tal vez los artistas quienes constituyen las últimas líneas de repliegue de cuestiones existenciales primordiales»—, la cuestión elemental consiste en entender cómo se pueden favorecer: «¿Cómo acondicionar nuevos campos de posible? ¿Cómo disponer los sonidos y formas de modo que la subjetividad que les es adyacente siga en movimiento, es decir, realmente con vida?» (Guattari, 1996, 161-162). El arte tiene la capacidad de deshacer nuestros modos habituales de ser —nuestros afectos, nuestros perceptos y nuestras opiniones del mundo— para reemplazarlos por nuevas composiciones, nuevos agenciamientos o nuevas constelaciones de referencia. Esta nueva visión del mundo constituye de inmediato un nuevo mundo. En este proceso de construcción, el arte puede recurrir a todos los materiales disponibles, incluso a la significación y la opinión, pero precisamente para resistir a ellas, para ir más allá del mundo tal y como se nos (re)presenta. Es en este sentido que el arte, en su tarea de corporeizar una sensación que desencadena devenires no humanos, tiene una doble inclinación hacia lo actual (en el mundo) y hacia lo virtual (el cosmos). Planteado en estos términos, el arte no se dirige a un público constituido, sino que el arte en sí convoca, materializa, instituye a su propio público, construye un pueblo futuro, un nuevo mundo para un pueblo por venir.

Para concluir este apartado es preciso detenerse a pensar las implicaciones que tiene la concepción etológica del arte de Deleuze y Guattari para analizar la condición posthumana, la cual se define por una nueva interdependencia humano no-humana que se entrecruza con una intensa mediación tecnológica. Ante esta situación cobra especial interés la noción de *materia* como el plano inmanente donde los cuerpos más que humanos se encuentran en un entorno habitado por un flujo vibrante de energías. Tal y como formulan Deleuze y Guattari, el encuentro con el arte nos permite dar con rasgos de la materia no antropocéntricos. Al revelar los efectos de una semiótica distinta al lenguaje, como los afectos y los perceptos, obtenemos un efecto de la materialidad más tangible cuando somos agenciados por la máquina de arte. Si, tal y como sostiene Spinoza, un afecto es una transmisión de dos clases de afectos originados dentro y fuera del individuo (pasiones y acciones), se infiere que afectar conlleva ser afectado por cuerpos singulares que son inmanentes al campo maquínico. Como hemos visto en este capítulo, esta capacidad de apertura, de afectar y ser afectado, es preservada en la obra de arte como bloques de sensaciones, como compuestos de afectos y perceptos. El arte es una máquina que modula fuerzas y materiales desplegadas sobre cartografías de afectos cuya experimentación es capaz de interrumpir las axiomáticas que nos sujetan a una imagen de pensamiento dogmática. El arte torna sensibles intensidades y fuerzas de la materia más allá de las máquinas culturales de representación y de interpretación. Entender el arte como un ser de sensación implica describir su «obrar» como una constelación de fuerzas.³¹³ El artista hace perceptibles aquellos signos-partículas que habitan el mundo y que nos hacen devenir,

³¹³ Según Deleuze y Guattari, el arte convoca fuerzas para posteriormente sensibilizarlas: «y eso es lo que hacía la pintura abstracta para empezar: convocar las fuerzas, llenar el color liso de las fuerzas que contiene, mostrar en sí mismas las fuerzas invisibles, erigir figuras de apariencia geométrica, pero que ya solo serían fuerzas, fuerza de gravitación, de gravedad, de rotación, de torbellino, de explosión, de expansión, de germinación, fuerza del tiempo» (Deleuze y Guattari, 1993, 184).

que intervienen constantemente en nuestra subjetividad, de ahí que se pueda decir que abren umbrales de intensidad.³¹⁴

Si se considera que la materia posee singularidades y rasgos de expresión, el arte es capaz de revelar formas emergentes de subjetividad en un proceso en el que la materia se reconfigura y se reajusta permanentemente. Lo que permite pensar el arte en estos términos no es una noción del arte limitado a la representación mental o estructurada según un orden lingüístico, sino una filosofía del devenir y la metamorfosis, que lo define como una etología de la creación, es decir, un arte que excede al ser humano, que es anterior a la individuación personalógica. Con Deleuze y Guattari, Anne Sauvagnargues ha desarrollado una noción de la obra de arte como *máquina de arte*, la cual se distingue por su espectro ecológico.³¹⁵ Elaborada por la semiótica ecológica de guattariana y la concepción deleuziana acerca de la imagen como individuación real, el arte se define como una máquina que captura fuerzas y materiales, como un desarrollo procesal de máquinas deseantes y ensamblajes maquínicos. La obra de arte deja de ser entendida como un compuesto forma-contenido y pasa a entenderse como una modulación de códigos materiales, biológico-sociales y técnico-semióticos que conectan el significante lingüístico con un material asignificante. Combinando el ritornelo guattariano y la problemática bergsoniana de la imagen que Deleuze desarrolla en su trabajo sobre el cine, Sauvagnargues enfatiza las cualidades generadoras de las imágenes tras ser liberadas de su función representativa —esto es, como «dobles materiales de una representación o pensamiento»—, para ubicarlas «en la superficie, como sensación, dentro de una etología de individuaciones sensoriales» (Sauvagnargues, 2016, 50). Visto así, la imagen se define como un proceso vital de diferenciación, «se despliega sobre mapas de afectos en una semiótica ecológica y una etología del territorio». En lugar de definir el arte como una imagen que es percibida por una conciencia o que tiene una función interpretativa, la imagen se convierte en un efecto de la materia, en una imagen-movimiento que desplaza la interpretación y el viejo paradigma de mimesis a favor de la experimentación y el devenir (Sauvagnargues, 2016, 46). Y este efecto de la materia es lo que pone a la subjetividad en movimiento, es el elemento que cataliza al ser de otro modo.³¹⁶ Esta perspectiva vital-social de la imagen es lo que permite a Sauvagnargues ver el arte como una máquina, como una captura de fuerzas de materiales resonantes.³¹⁷

³¹⁴ Simon O'Sullivan insiste que esta caracterización del arte no concuerda con el modo en que la historia del arte se ha venido narrando. Si tomásemos en consideración la concepción del arte de Deleuze y Guattari, la historia del arte debería ser formulada como «la lógica de la sensación, una lógica que se abre al dominio de la vida inorgánica» (O'Sullivan, 2004, 59).

³¹⁵ Este fue el tema de la ponencia «Ecology of images» que Anne Sauvagnargues presentó en el contexto del *II Simposio Internacional Mutating ecologies in contemporary art: matter, ethics, subjectivity*, acogido en el Auditori Meier del MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona el 21 de febrero de 2018, que tuvimos la oportunidad de coordinar. Véase <http://caosmosis.net/Mutating-Ecologies-in-Contemporary-Art-Matter-Ethics-Subjectivity> (acceso: 20 de mayo de 2020).

³¹⁶ En palabras de Sauvagnargues, «el problema de la imagen ya no envuelve el estatus de un pensamiento, capaz de reflexionar sobre los efectos de su uso, como era el caso en la imagen de pensamiento, sino que concierne más bien a la producción de una subjetividad, individuándose ella misma a través de la materia» (Sauvagnargues, 2016, 48).

³¹⁷ «La imagen ya no se ocupa de una confrontación especular en forma de una fantasía (una imagen mental) o un símbolo (homología estructural) cuando se concibe como individuación, la experimentación de una máquina de escribir que explora nuevas velocidades vitales y sociales. Tan pronto como la imagen se convierte en captura, en proximidad, en composición intensiva entre dos elementos que sin embargo permanecen diferenciados, se abre un circuito, un arco motor-sensorial a través de encuentros y composiciones de relaciones entre longitud y latitud, y no reflexividad inmediata e instantánea» (Sauvagnargues, 2016, 52).

Esta conceptualización socava el estatus espiritual y privilegiado del arte como una identidad estable, independiente de la cultura. El arte pasa a ser entendido como una semiótica técnica, política y social indiferente a otras imágenes-movimiento. La materia es desterritorializada y reterritorializada en la creación de un elemento que señala una delimitación de un territorio. Esta actividad no es espiritual, sino individuación material. El artista constituye una individuación impersonal, inorgánica e (in)esencial que crea imágenes que no representan ningún doble material que impone un modelo o copia, sino que presenta una producción de orden real. En el seno de esta idea volvemos a encontrar una distinción elemental entre la concepción inmanente, transversal y productiva de la rizomática del arte y la visión trascendental, identitaria y representativa de la historia social del arte. Al decir de Guattari, este desencuentro se puede expresar del siguiente modo: ¿es el arte el que cambia con las transformaciones del mundo, o acaso puede participar en ellas? El presupuesto que subyace en cada posicionamiento es, por un lado, el arte como representación y, por otro, el arte como experimentación: «lo que está en juego en esta elección es decisivo». La primera noción hace «de las mutaciones artísticas un resultado de los cambios del mundo y de instancias intrapsíquicas», lo que conlleva «una interpretación analítica globalista, cerrada sobre sí misma», y la segunda asume que «pueden, por entero, participar en su transformación», lo que delata una «visión “rizomática” y constructivista de dichos cambios». Semejante polarización indica una distinción entre posiciones homogenéticas y heterogenéticas: «De un lado, uno se da estructuras totalmente constituidas, que esperan ser “llenadas”, del otro, uno acepta la idea de que los agenciamientos segregan y deshacen, sin recurso trascendente, los sistemas que los totalizan y los estratifican» (Guattari, 2013, 305).

En suma, al devenir animal, tierra y máquina, los agenciamientos afectivos molecularizan al sujeto unitario y lo deslizan a través del espacio liso del campo inmanente y no jerárquico, donde reaparece acoplado a una multiplicidad agenciada en diversos estratos. El encuentro con el arte está abierto a una ética de los afectos y a una etología de las máquinas biosociales, a una etología del poder entendida como la capacidad de afectar y ser afectado. La metáfora analógica es reemplazada por una imagen ecológica, un «devenir imagen», «una nueva individuación que crea una haecceidad original, una imagen constitutiva que forja una zona de experiencia nueva» (Sauvagnargues, 2016, 52). La imagen entendida como individuación, como un movimiento de materia, compone relaciones de fuerzas transitorias y siempre variables. De esta forma, la imagen puede percibirse como subjetivadora, «desplazándonos de la imagen-percepción a la imagen-acción por medio de la imagen-afecto» (Sauvagnargues, 2016, 55). El maquinismo ecológico del arte nos hace sensibles a las fuerzas del cosmos, las cuales son capturadas por los artistas después de enfrentarse al caos, de donde es extraída la materia de la creación. El artista subtrae del caos un conjunto de fuerzas que son modeladas en compuestos de afectos y perceptos, intensidades que se han vuelto expresivas. La caosmosis consiste en extraer de las virtualidades infinitas del caos, formas de ser nuevas y siempre diferentes en un proceso de constitución perpetua (Guattari, 1995). Esta metamorfosis es posible porque se ha producido una composición de tiempo y espacio, un ritornelo: un movimiento de territorialización y desterritorialización. En el primero, sonidos, canciones, colores y otro conjunto de signos unifican la vida en el mismo plano inmanente donde las especies se encuentran. En el

último, el caos se manifiesta nuevamente no como destructivo, sino como creativo, en forma de creación molecular.

Capítulo 5. Orden subjetivo. El arte como catalizador de modalidades existenciales heterogénicas

Introducción

En este capítulo analizaremos con detenimiento las características que reúne el arte que permiten pensar en su efectividad política, la cual puede ser puesta al servicio de una pragmática de subjetivación posthumana. Guattari se refiere a la producción de modalidades existenciales como la función del arte, como lo que nos invita a liberarnos de todo tipo de sujeciones y al mismo tiempo nos permite afirmar nuestra capacidad de singularizarnos: «El arte funciona en el sentido de la heterogénesis contra la homogénesis capitalística» (Guattari, 2015, 117). Como hemos puesto en evidencia en la primera parte de nuestra investigación, el punto de partida es la asunción que nuestra economía subjetiva se ha convertido en un nuevo territorio para la explotación capitalista. Las semiotizaciones capitalistas favorecen un repliegue individualista que permanece ajeno a toda alteridad y a toda diferencia, ya sea humana, ya sea no humana. En este contexto de empobrecimiento de la subjetividad, la creatividad se erige como la herramienta más eficaz para liberar los cercados que empobrecen la subjetividad individual y colectiva, y sobre todo para recobrar la capacidad de imaginar y crear otro mundo de posibles (Guattari, 2013). Como hemos visto en el capítulo anterior, la creatividad es lo propio de la creación estética y, sin embargo, es coextensiva de la vida misma, en el sentido que ejerce una función elemental en la producción de la subjetividad. En este capítulo nos proponemos pensar las herramientas, los procedimientos y los mecanismos particulares que dispone el arte para romper con los hábitos de pensamiento dominantes y de ofrecer un nuevo territorio, una nueva plataforma o un nuevo espacio en el que se pueda afirmar un nuevo hábito, un nuevo ritornelo. Trataremos de examinar diferentes operaciones de composición maquínica de afectos y perceptos en nuevos agenciamientos, los cuales se puedan convertir en nuevos soportes para la producción de subjetividades disidentes. Dichos procedimientos no tienen nada de metafórico, sino que ejercen una función existencial, y heterogenizan una subjetividad colectiva que ha sido condenada a vivir en universos unidimensionales por la tiranía de las axiomáticas de capitalización, de significación y de existencialización.

Guattari sostiene que el arte siempre ha sido un componente elemental para la cristalización de la subjetividad de toda sociedad. Si en la actualidad se percibe como algo accesorio —como «un suplemento del alma», en palabras de Guattari— es debido a que el arte ha sido arrancado de la propia vida por instituciones disciplinarias o «corporaciones especializadas» (Guattari, 1996, 158). Sin embargo, como hemos visto, la materia de la que está hecha el arte es portadora de todo tipo de operaciones, funciones y movimientos, lo que permite entender que la obra de arte esté viva. La

función subjetivante del arte —que se expresa en lo que Guattari denomina «percepción estética»— es descrita por la ruptura de las formas y significaciones estratificadas, lo que hace que de la obra de arte se desprenda un elemento de lo real que pasa a jugar como un «enunciador parcial». Esta oralidad de la obra, esa «toma de palabra cuasi animista», es la que confiere al arte la cualidad de productor de existencia. En el encuentro con el arte, tanto la subjetividad del autor como la del usuario son remodeladas, lo que conduce al sujeto a «una recreación y una reinención de sí mismo» (Guattari, 1996, 158). El maquinismo del arte se refiere a su función de producción de enunciación, de intervención en procesos materiales y conformaciones de subjetividad heterogéneas que bifurcan la existencia. Ese desprendimiento expresivo se puede entender como una ruptura de sentido, una interrupción o cortocircuito de coordenadas de la representación desde el cual se puede forjar otra manera de ser en el mundo. Este elemento de ruptura es el que sostiene la concepción guattariana del arte como una pragmática ecosófica y ontoestética, la cual contrasta con la *téchne* aristotélica, que permanece fiel al modelo hilemórfico.

Tras la ruptura con las significaciones dominantes, el encuentro con el arte produce una «plusvalía de la subjetividad», lo que equivale a decir que promueve una complejización del agenciamiento maquínico a condición de la propia descomposición del ser: «el acontecimiento de su encuentro puede fechar irreversiblemente el curso de una existencia y generar campos de posible “alejados de los equilibrios” de la cotidianidad» (Guattari, 1996, 159). Contrariamente a lo que algunos han sugerido, Deleuze y Guattari no son apologetas de la positividad; del encuentro con el arte pueden surgir efectos tanto liberadores como represivos, de incremento o de descenso de poder. Guattari, por su parte, nunca deja de insistir en la idea que la plusvalía de subjetividad puede ir en dos direcciones: por un lado, hacia la reinención, proliferación y recreación, y, por otro, hacia la uniformización, identificación y homogenización *mass*-mediática que se conjura para administrar el consumo artístico a la manera de la producción industrial. Ante la encrucijada en la que nos encontramos, es precisa una reinención en todas las direcciones y en todos los ámbitos. Es en este sentido que Guattari reivindica una renovación constante de las prácticas artísticas en sintonía con las prácticas sociales, o, para ser más precisos, un devenir estético de las subjetividades colectivas. La práctica del arte, de la misma forma que la de la ciencia, la tecnología y la filosofía, ejerce una función existencial por medio de códigos, conocimientos, esquemas conceptuales y metodologías que determinan nuestras formas de ser, de pensar, de sentir, de relacionarnos, de organizarnos y de actuar. Visto desde este punto de vista, las categorías estéticas tradicionales alrededor de las cuales se ha forjado la disciplina de la historia del arte se desmoronan y el arte pasa a ser valorado por su capacidad de producción de enunciación transformadora de la subjetividad individual y colectiva, singularizada y, sin embargo, heterogénea.³¹⁸

³¹⁸ Guattari describe del siguiente modo la plusvalía o «exceso» de subjetividad que preserva la obra de arte: «vistas desde el ángulo de esta función existencial —es decir, ruptura de significación y de denotación—, las categorizaciones estéticas ordinarias pierden mucho de su pertinencia. ¡Poco importan la referencia a la “figuración libre”, la “abstracción” o el “conceptualismo”! Lo importante es saber si una obra concurre efectivamente a una producción mutante de enunciación. La focal de la actividad artística es ahora y siempre una plusvalía de la subjetividad [...] la consistencia de la subjetividad no se mantiene sino renovándose por el sesgo de una resingularización mínima, individual o colectiva» (Guattari, 1996, 159).

La función existencial del arte, su maquinismo subjetivo, es posibilitada por el desprendimiento de un componente relator de la obra, el cual no tiene por objetivo discursivizar o narrativizar, sino generar ritornelos heterogéneos que puedan servir como soportes de otros modos de ser en el mundo. Inspirado en las investigaciones acerca de la termodinámica del no equilibrio, Guattari sostiene que la existencia de cualquier territorio —artístico, subjetivo— siempre es precaria, siempre está amenazada por su abolición caótica. Es por ello que tanto el «artista ecósofo» como el «ecósofo esteta» deben procurar conferir consistencia y sostenibilidad espaciotemporal a cada formación en la que se encuentren implicados. Los instrumentos expresivos de los que hace uso la creación estética constituyen procesos de semiotización, codificación, catálisis, modelado, resonancia e identificación, los cuales no se distribuyen pautadamente o expresan una subjetivación concreta, sino que la trayectoria entre el caos y la complejidad garantiza que las aglomeraciones existenciales en las que desemboca cada proceso sean siempre distintas (Guattari, 1996, 98).³¹⁹ Los compuestos de sensaciones desmoronan las significaciones y los sentimientos que entretejen la vida genérica, estandarizada o serializada, y al mismo tiempo ofrecen materias expresivas a partir de las cuales se pueden construir modalidades existenciales heterogéneas. Esta cualidad tiene lugar mediante la puesta en marcha de procesos de desterritorialización y territorialización. En relación con el primero, los perceptos y los afectos desestabilizan la unicidad del *yo*, que refleja una conciencia del *para sí*. El objetivo es proveer pasajes que desemboquen en formaciones siempre abiertas a múltiples conexiones con la alteridad. Como tal, el arte proyecta una línea de fuga hacia nuevas territorialidades que resultan de diversos maquinismos (conexiones duraderas, acoplamientos indeterminados, etc.). Esto equivale a decir que la recomposición de la subjetividad solo es posible mediante una previa desorganización o desmultiplicación de componentes expresivos, de estructuras y códigos establecidos.³²⁰

La función existencial o *zoogenética* del arte se involucra en la construcción de lo que Guattari llama «conformaciones de deseo estético», esto es, una fuerza de producción de territorios a lo largo de líneas medioambientales, sociales y psíquicas. Estas formaciones no pueden ser captadas por conjuntos discursivos, sino que deben ser aprehendidas «a partir de tomas de consistencias ontológicas transactivistas, transversalistas y páticas» —esto es, subjetivaciones asignificantes o no discursivas—, que solo pueden ser experimentadas como una transformación de mi consistencia existencial. Dicho de otro modo, estas disposiciones afectivas no pueden ser delimitadas por aparatos de representación, sino que únicamente pueden ser captadas por «contaminación afectiva», por una transmisión de afectos mutantes (Guattari, 1996, 114). Los agenciamientos afectivos de enunciación incorporan en una misma constelación al sujeto y al objeto, al yo y al otro, a lo material y a lo incorpóreo, al antes y al después. Este ensamblaje sumerge al usuario en un universo

³¹⁹ Para Guattari, los coeficientes de posibilidades son tan elevados como la infinidad de relaciones que se puedan dar entre los cuerpos; relaciones «cuerpo y el soma, el yo y el otro, el espacio vivido y los ritornelos temporales, el *socius* familiar y el *socius* artificialmente elaborado para abrir otros campos de posible, los de la transferencia psicoterapéutica o incluso de universos inmatriciales referentes a la música, a las formas plásticas, a los devenires animales, vegetales, maquínicos...» (Guattari, 1996, 99).

³²⁰ Esto desemboca, al decir de Guattari, en «una inmersión cósmica en las materias de sensación». Tan solo a partir de este proceso de desballestado es posible la proyección de nuevas configuraciones del ser. Semejante desarrollo supone «un enriquecimiento del mundo [...] una proliferación no solamente de las formas, sino de las modalidades del ser» (Guattari, 1996, 111-112).

inmanente y lo arrastra a un «devenir otro» en el que la unicidad de mi ser molar se ha descompuesto, ha perdido consistencia y ha sido transportada a territorios de flujos, relaciones y sensaciones donde todos los cuerpos adquieren una conciencia de lo que dejan ser —el final de lo actual— y una percepción de aquello que están en proceso de devenir —la actualización de lo virtual—. Si Maturana y Varela destacan la cualidad autopoietica de los seres vivos, aunque la limitan a estos, Guattari habla del maquinismo de las máquinas de arte, de las máquinas sociales, de las económicas, etc., para referirse precisamente a la capacidad autoengendradora de una multiplicidad de universos incorpóreos.

La maquínica del arte es aquella fuerza incorpórea que se localiza en su capacidad de enunciación singularizada o autopoietica, que engendra todo tipo de conformaciones y transformaciones, y que mantiene una perpetua simbiosis con la alteridad, la cual coproduce y de la cual es subsidiaria. A pesar de ser un entorno incorpóreo, la obra de arte interviene en las conformaciones de subjetividad y se manifiesta en la singularidad que la hace sobrevivir, infundiendo a su vez a los territorios existenciales una creatividad infinita para su recreación. Esto es lo que permite a Guattari hablar de una necesaria práctica creativa y de una pragmática ontológica. Las vibraciones parciales que emite la oralidad maquínica implican al usuario de la obra de arte en una cristalización ontológica compleja, en un proceso de alteridad que configura nuevos modos existenciales: «no solo yo es otro, sino que es una multitud de modalidades de alteridad» (Guattari, 1996, 16). La heterogeneidad de los componentes expresivos se torna aún más compleja en la época actual, dominada por la ubicuidad de los medios digitales, los cuales permiten acortar distancias y multiplicar los puntos de vista, romper la linealidad de la escritura y potenciar la interactividad. Estos ingredientes podrían conducir a una era postmediática, la cual solo podría emerger a condición de una transformación social motivada por la puesta en marcha de una diversidad de prácticas sociales, políticas, económicas, estéticas y analíticas que sean capaces de sortear la sujeción social y la servidumbre maquínica capitalista y todo agregado molar que nos acecha en nuestra vida doméstica, vecinal, profesional, institucional, etc.³²¹

Como trataremos de mostrar en este capítulo, la tarea de explorar la efectividad política del arte — la cual, desde un punto de vista guattariano, es definida por el tránsito de la homogeneización capitalista a la heterogeneización maquínica— conlleva preguntarse acerca de las potencialidades destructivas y productivas latentes en la obra de arte. En un segundo momento, implica atender a las características de la literatura como un arte menor, concepción desarrollada por Deleuze y Guattari en el libro de Kafka. En un tercer momento, nos detendremos en definir la posición y la función que habita el arte entre lo actual y lo virtual, entre el caos y la complejidad, entre lo finito y lo infinito, para entender el modo en que la práctica estética es capaz de resistir al presente y afirmar otro mundo, otro territorio y otra tierra. En términos generales, este capítulo trata de responder a las siguientes preguntas: ¿cuál es la aportación del arte a las exploraciones cósmicas de una ecosofía que articula relaciones ético-estéticas entre los modos de ser en el *socius*, en el medio ambiente y en

³²¹ «Es tiempo, hoy, de reexaminar aquello que constituye producciones maquínicas de imágenes, de signos, de inteligencia artificial, etc., como nuevo material de la subjetividad» (Guattari, 1996, 161).

lo psíquico?, ¿cuáles son las condiciones de autonomía de la obra de arte que le permiten desterritorializar los agregados molares que asedian a las formas de vida?, ¿de qué modo una alianza entre las máquinas estéticas, las máquinas deseantes y las máquinas sociales puede contribuir a forjar futuros sostenibles postmediáticos lejos de la lógica del beneficio individualista? Si para Guattari la estética transversaliza la obra del arte y la producción de subjetividad, nuestro itinerario comportará asimismo una revisión del concepto de *metamodelización* —catalizada por interacciones complejas entre flujos materiales energético-semióticos, filamentos concretos y abstractos, universos incorporales y territorios existenciales finitos—, la cual emplearemos en esta ocasión para describir el poder transgresor y afirmativo del arte.³²² Concluiremos que es a partir de este poder que la subjetividad puede recobrar la singularidad y restaurar los universos de referencia complejos y heterogéneos.

5.1. La política destructiva y germinativa de la caosmosis. Resistencia al presente y producción de formas de vida

En *Cartografías esquizoanalíticas* Guattari sostiene que la aprehensión de la obra de arte emerge mediante una combinación entre lo que el autor denomina «afectos sensibles» o concretos y «afectos problemáticos» o abstractos. Los primeros se refieren a percepciones empíricas simples, esto es, un «sentimiento de ser», y los segundos, a una red asociativa de sensaciones y percepciones que van más allá de la experiencia sensual inmediata para dar paso a todo tipo de flujos temporales y emocionales, esto es, una «manera activa de ser» (Guattari, 2000, 240). La cualidad desterritorializante de los afectos problemáticos convierte a la experiencia en el nodo de una serie de conexiones afectivas de las cuales el individuo no es más que una interfaz móvil o, en palabras de Guattari, una «intersección fluctuante». Esta desterritorialización señala el éxodo del sujeto personológico y nos sitúa en el territorio de los agenciamientos colectivos de enunciación. Los afectos problemáticos inducen un desbordamiento de mi entorno inmediato y activan toda una serie de procesos mnemónicos y cognitivos —sentimentales, míticos, históricos, sociales, etc.—, por los cuales «me encuentro tributario de un agenciamiento de enunciación con múltiples cabezas». La subjetivación individuada pasa a ser definida como la propia percepción sensible, como la «terminal concienical» de dichos flujos de temporalización (Guattari, 2000, 232). La obra de arte, en tanto que compuesto de afectos, «se pega tanto a la subjetividad del que es su enunciador como a la de quien es su destinatario, y al hacer esto descalifica la dicotomía enunciativa locutor-auditor, lo cual describe el afecto como una categoría prepersonal, previa a cualquier identidad e ilocalizable según coordenadas de origen o destino; el afecto es «atmosférico» aunque perfectamente «aprehensible» (Guattari, 2000, 229-230). La doble dimensión sensible-problemática de los afectos es lo que caracteriza la heterogeneidad y la polifonía de la producción de subjetividad. La catálisis de los modos de vida promovida por los signos-partículas afectivos se concreta en una continua emergencia de nuevas individuaciones que no son producidas por un *yo*, sino como parte de un

³²² Tal y como propone Janell Watson, las cartografías ecosóficas de Guattari «ofrecen una reformulación constructiva del “sujeto” mediante estrategias para el análisis, la creación, producción, recreación y reproducción de la subjetividad que enriquecen la incertidumbre a la vez que preservan la singularidad» (Guattari, 2012, 97).

proceso más amplio de creación ontológica que Guattari llama el *paradigma ético-estético*. Como hemos visto en la primera parte, la ecosofía tiene una doble vertiente estética y ética, en el sentido que no tiene otro objetivo que la propia creación subjetiva y en la medida que introduce la cuestión de la responsabilidad ante la obra creada.

Esta concepción materialista y vitalista de la creación no reduce el arte a artistas y proyectos y objetos artísticos, sino que ante todo nos sitúa ante *obras* de arte como maquinismos o producciones subjetivas, como ritornelos caóticos que conforman las coordenadas de nuestros propios devenires. El significado de la obra de arte no emerge de un intercambio entre una discursividad preexistente entre obra y espectador, sino a través de la expresividad de su función autopoietica (ritornelo) de sus afectos materiales caóticos. La obra de arte no contiene ni un ápice de información, sino que su naturaleza es de producción ontológica.³²³ En la medida en que el ritornelo se encuentra en la intersección entre la dimensión sensible y problemática de la enunciación, Guattari propone enmarcar su función significacional —es decir, la relación de reciprocidad entre expresión y contenido— con cuatro funciones semióticas que transversalizan al referente y a la enunciación. Para llevarlo a cabo, Guattari complementa el esquema del triángulo de la comunicación con el triángulo enunciativo, con lo que obtiene diversas secuencias que tienen como última función la catálisis existencial. Esta combinación da como resultado cuatro funciones principales: en primer lugar, la denotativa, que corresponde a las relaciones entre el contenido y el referente; en segundo lugar, la diagramática, que se refiere a la relación entre la materia de expresión y el referente; en tercer lugar, la de afecto sensible, que corresponde a la relación entre enunciación y expresión; y en cuarto lugar, la función de afectos problemáticos, que se refiere a la relación entre la enunciación y el contenido. Este esquema, que aspira a mapear la inserción del arte con su exterioridad, se puede aplicar a todo tipo de materia de modalidad artística o de enunciación estética. En palabras de Guattari, «es por el lado de estas concatenaciones de territorios enunciativos parciales que se produce una fuga generalizada de los sistemas de expresión del lado de la social, de lo “prepersonal”, de lo ético y de lo estético» (Guattari, 2000, 235).

La subjetivación es la emergencia perpetua de conexiones afectivas que se abren fuera del sentido totalizado de mi yo. En la medida en que los resultados de estas conexiones son necesariamente contingentes, la producción de subjetividad se refiere al permanente estado de emergencia del ser. Entender el arte desde su función de creacionismo existencial heterogéneo obliga a reevaluar las antiguas posiciones sujeto-objeto del pensamiento estético tradicional, las cuales pasan a ser entendidas como focos parciales de subjetivación. El sujeto unitario es desterritorializado y proyectado en un plano de subjetivación en el que nada está dado y todo debe ser creado. Desde esta perspectiva se podría afirmar que el paradigma estético constituye la razón de ser del arte, así como de cualquier otro tipo de creación: «se crean nuevas modalidades de subjetivación, del mismo modo que un [artista] plástico crea nuevas formas sobre la base de la paleta de que dispone»

³²³ Véase Stephen Zepke (2017), «A work of art does not contain the least bit of information: Deleuze and Guattari and contemporary art», en *Performance Philosophy*, núm. 3, p. 751-765.

(Guattari, 1996, 18).³²⁴ Planteada de este modo, la producción de subjetividad es «el proceso creativo de la autoorganización», de la permanente composición de variaciones de afectos más allá del Yo, y a su vez es «el proceso estético fundamental que constituye (la experiencia de) la obra de arte» (Zepke, 2005, 153). Como hemos visto en el último apartado del capítulo anterior, en la medida en que los afectos preceden a los sujetos, el paradigma ético-estético desbarata la unidad de referencia base de las ciencias humanas y sociales, así como de las artes. Más allá de sujetos y objetos discernibles y de sus relaciones perceptuales, la subjetividad adquiere consistencia existencial a través del poder creativo y asociativo de los afectos. Una consistencia que no es extensiva ni subjetiva, sino intensiva y asubjetiva.³²⁵ Dicha consistencia a su vez resuena el sentido bergsonianos de la no-unidad subjetiva: «el afecto es proceso de apropiación existencial a través de la creación continua de duraciones del ser heterogéneas». Una vez los afectos se liberan de la sobrecodificación subjetiva, encuentran una consistencia autoorganizante o, en palabras de Guattari, un «autoposicionamiento existencial» (Guattari, 2000, 230) que es fruto de las operaciones de los ritornelos.³²⁶

Desde este punto de vista, el arte se puede definir como una creación finita —una subjetivación— cuya procesualidad restaura lo infinito —su dimensión virtual, estética y afectiva— (Zepke, 2005, 154). Los afectos, por tanto, son asubjetivos, consistentes y protoenunciativos. La producción de subjetividad es un proceso autónomo y singular de autoorganización que da consistencia a una multiplicidad de diferentes elementos virtuales, diferentes componentes de semiotización, y expresa su cohesión en un proceso de devenir, esto es, en la creación de «umbrales de pasaje y transformaciones polares» (Guattari, 2000, 230). En este sentido, la subjetivación es la creación de un territorio existencial, la proyección de unas coordenadas del ser. El afecto, contrariamente a su representación personalógica en tanto que afeción, no es un estado que se sufre pasivamente, sino que más bien se experimenta activamente en la inducción de transformaciones y producciones entre mi ser y mi exterioridad. Tal y como sostienen Deleuze y Guattari, «se trata de una territorialidad subjetiva compleja de protoenunciación, sede de un trabajo, de una praxis potencial» que se define por su dimensión ética —esto es, genera campos de valor— y estética —es decir, que se involucra en una creación por medio de una desterritorialización—. Esto da como resultado una «autonomización enunciativa autoexistencializante» (Guattari, 2000, 239). Visto desde esta óptica, se podría afirmar que el afecto es el motor no discursivo de producción existencial de la enunciación estética.

³²⁴ En la traducción en lengua española se omite la palabra *artista*, a diferencia de la traducción en inglés: «One creates new modalities of subjectivity in the same way that an artist creates new forms from the palette». En Guattari (1995), *Chaosmosis*, en *Ethico-aesthetic paradigm*, trad. De Paul Bains y Julian Pefanis, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, p. 9.

³²⁵ Según Guattari, los afectos no se caracterizan por una dimensión cuantitativa, sino cualitativa, no son numerables, sino que se refieren a un autoposicionamiento existencial, por esa razón deben ser apartados de los paradigmas cientistas del psicoanálisis y de otros expertos del psiquismo y deben ser trabajados desde el punto de vista de la singularidad y la heterogeneidad de los paradigmas ético-estéticos, por los grados de intensidad («heccidades») que promueven.

³²⁶ «Es porque el afecto no es una energía masivamente elemental, sino la materia desterritorializada de la enunciación [...] que podemos hacer algo con él, que podemos trabajarlo [...] desplegando sus dimensiones ético-estéticas a través de la mediación de los ritornelos» (Guattari, 2000, 241).

Los afectos problemáticos operan mediante un mecanismo de «fractalización virtual», preindividual, de «fuga esencialmente ontológica hacia atrás», que compromete permanentemente la identidad del sujeto (Guattari, 2000, 233). A través de ellos, la dimensión virtual se expresa en la experiencia actual del proceso de subjetivación, por lo que la fractalización virtual es inseparable de la propia existencia, de la propia autoafirmación existencial. Como hemos visto, la subjetividad maquina involucra una multiplicidad de otros que evapora el sujeto intencional. Ante esta nueva concepción de la subjetividad cabe preguntarse cómo se actualiza la infinita dimensión virtual en cada territorio existencial. Dicho proceso crítico de producción implica, en primer lugar, una operación de desterritorialización que libera lo virtual de sus instancias subjetivas y semióticas y, en segundo lugar, una afirmación de lo virtual que establece las coordenadas ontológicas encarnadas en lo actual. Deleuze y Guattari definen este proceso de producción subjetiva como una «autoposición», la cual, del mismo modo que el concepto filosófico, se plantea a sí misma en sí misma (Deleuze y Guattari, 1993, 17).³²⁷ La autopoiesis subjetiva es la actividad propia del paradigma estético y no distingue entre sujeto y objeto, sino que tiene una naturaleza maquina. Sin embargo, la autoproducción subjetiva constituye a su vez la tarea del arte, por ello Guattari la define desde el punto de vista de la máquina. Si, tal y como sosteníamos en el primer capítulo de nuestra investigación, en lugar de sujetos y objetos no hay más que agregados maquina en los que los primeros se imbrican, el arte puede considerarse como uno. Guattari desarrolla esta noción de *arte* como agenciamiento maquina recurriendo una vez más al concepto de *máquina autopoietica* del biólogo Francisco Varela.³²⁸

La subjetivación emerge del proceso principal del paradigma estético, esto es, la caosmosis, la cual se refiere a una translación entre el caos y la complejidad mediante la cual la constante alterificación del yo permanece en emergencia constante. Este proceso aúna la dimensión virtual —infinita— y la actual —finita— en la propia expresión de la subjetivación en un movimiento de sístole y diástole. Desde este punto de vista, la caosmosis se podría definir como la autopoiesis del caos en materia expresiva, como el plano energético y material del proceso de producción subjetiva.³²⁹ No constituye el caos, sino el inagotable repositorio de la infinita creación: «del caos nacen los medios y los ritmos. De eso tratan las más antiguas cosmogonías. El caos es inseparable de componentes direccionales, que son sus propios éxtasis» (Deleuze y Guattari, 1988, 319). O, como afirman en *¿Qué es la filosofía?*, «el arte no es el caos, sino una composición del caos que da la visión o sensación, de tal modo que constituye un caosmos, como dice Joyce, un caos compuesto —y no previsto ni

³²⁷ «Lo que depende de una actividad creadora libre también es lo que se plantea en sí mismo, independiente y necesariamente: lo más subjetivo será lo más objetivo» (Deleuze y Guattari, 1993, 17).

³²⁸ «Una máquina autopoietica genera y especifica continuamente su propia organización a través de su operación, como un sistema de producción de sus propios componentes [...] las máquinas autopoieticas son unidades cuya organización es definida por una particular red de procesos (relaciones) de producción de componentes, la red autopoietica, y no por sus componentes mismos o sus relaciones estáticas... Para que la máquina sea autopoietica, las relaciones de producción que las definen deben ser continuamente regeneradas por los componentes que ellas mismas producen»; Humberto Maturana y Francisco Varela (1989), *Autonomie et connaissance*, París, Seuil. Citado en Félix Guattari (2000), *The three ecologies*, trad. de Ian Pindar y Paul Sutton, Londres / New Jersey, The Athlone Press. La cita se omite en la traducción en lengua española del texto.

³²⁹ «La autopoiesis merecería ser repensada en función de entidades evolutivas, colectivas, que, en vez de cerrarse implacablemente sobre sí mismas, mantienen entre sí diversos tipos de relaciones de alteridad [...]. Se considerará, pues, la autopoiesis desde el ángulo de la ontogénesis y de la filogénesis propias de una mecanosfera que se superpondría a la biosfera» (Guattari, 1996, 55).

preconcebido—». (Deleuze y Guattari, 1993, 206). En este plano de composición caótica, el mundo permanece en constante emergencia, en constante formación y transformación. La caosmosis es un modo de composición posthumana, en la medida en que es el mecanismo de autopoiesis de las entidades, tanto las orgánicas como las inorgánicas. La materia de la que está hecha la vida es maquínica en la medida en que es precisamente este proceso de composición caótica —virtual y actual, infinita y finita— de consistencia subjetiva de las máquinas, lo que hace que, paralelamente a la serialización de la subjetividad producida por el semicapitalismo y los medios de comunicación de masas, se esté produciendo «una expansión de *filums* maquínicos, esto es, de todos los procesos de selección, eliminación y generación de máquinas por máquinas, las cuales nunca cesan de producir nuevas posibilidades artísticas, científicas y técnicas» (Guattari, 2009a, 74).

El artista, quien pasa a ser entendido como un artesano cósmico, no representa sonidos o imágenes preexistentes, sino que hace audibles y visibles fuerzas y materiales asimbólicos y asignificantes que van más allá del significado y el lenguaje. Esta modulación de fuerzas y materiales caracteriza cada nueva experiencia que se forja en cada encuentro con el arte. Las máquinas de arte se definen por un mecanismo vital de emergencia de un mundo siempre nuevo en el plano de lo real. Su función es abrir, materializar, componer, construir un mundo, una nueva realidad que siempre estuvo allí, aunque deshabitada.³³⁰ Un mundo en el que los modos de ser, las nuevas formas de existencia, resultan de devenires y al mismo tiempo los desencadenan. La función de las máquinas de arte no es trascendental, ni tampoco representa una identidad o categoría de ser, sino que es pura función de materia, un proceso vital de experimentación. La creación artística se puede ver como disolución, como fusión con la materia vibrante, intensiva y expresiva que constituye nuestros cuerpos y constituye el mundo. Es precisamente en la afirmación de nuestros poderes de composición, en la experimentación con otros modos de existencia, en la producción de nuevas realidades, en otras palabras, en la liberación de los límites restrictivos de la representación, cuando encontramos el poder desterritorializante del maquinismo que opera en la obra de arte. Es en este sentido que los agenciamientos afectivos preservan una capacidad para desbordar los mecanismos de sujeción semiótica del capitalismo. El artista ecósforo abre, materializa y compone un mundo nuevo, un nuevo territorio existencial. Al crear mutaciones micropolíticas y devenires posthumanos, y generar nuevos territorios existenciales y universos de valor, los efectos de las máquinas de arte operan como un freno a las formas de subjetivación dominantes y pueden servir como base para generar nuevos modos de coexistencia transespecie.

El entendimiento del arte en el marco del paradigma ético-estético tiene implicaciones no solo terminológicas, sino también metodológicas y ontológicas. La encarnación de la caosmosis en la obra de arte como la inmanencia entre lo virtual (dimensión infinita) y lo actual (dimensión finita),

³³⁰ Rick Dolphijn investiga esta cualidad constructivista del arte en R. Dolphijn (2015), «The revelation of a world that was always already there: the creative act as an occupation», en Rosi Braidotti y Rick Dolphijn (eds.), *This deleuzian century: art, activism, life*, Leiden / Boston, Brill / Rodopi, p. 185-205.

desplaza las cuestiones anteriores acerca de qué es o qué significa o representa, y ahora el foco de atención se orienta a entender qué produce, cómo funciona o, más específicamente, qué universos incorporales expresa. No es que los artistas representen máquinas, sino que introducen procesos maquínicos en el arte, lo que permite a su trabajo explorar nuevas formas de subjetivación maquínica. En palabras de Deleuze y Guattari, «ya no se trata de enfrentar al hombre y a la máquina para evaluar sus correspondencias, sus prolongamientos, sus posibles o imposibles sustituciones» —lo que delataría una visión transhumanista o reaccionaria de la ecología—, «sino de hacerlos comunicar a ambos para mostrar cómo el hombre *forma una pieza con* la máquina, o forma pieza con cualquier otra cosa para constituir una máquina» (Deleuze y Guattari, 1985, 396), lo que reintroduce la complejidad de relaciones inmanentes que afectan a todos los cuerpos. La obra de arte no reproduce una copia de un original, sino que es productora de afectos y preceptos catalizadores de subjetividad y, por tanto, es una máquina en sí misma. Deleuze y Guattari afirman, a propósito del agenciamiento maquínico de Fernand Léger, que la obra de arte no representa nada, «ya que ella misma es producción de estados intensivos organizados: ni forma ni extensión, ni representación ni proyección, sino intensidades puras y recurrentes» (Deleuze y Guattari, 1985, 400). Visto desde el prisma de la ecosofía, el sujeto y el objeto se molecularizan y se ensamblan en un dispositivo en el que se deja de hablar del *artista* y de la *obra de arte* en tanto que entidades discernibles y se pasa a hablar en términos de la máquina-pintura, la máquina-escultura, la máquina-cinemática, etc., del artista-mecánico.

El proceso de molecularización es decisivo en el paradigma ético-estético en la medida en que la materia no se pliega o se forma según el modelo hilemórfico (del griego ὕλη, “materia”, y μορφή, “forma”) como si se tratara de un «afuera», sino que es expresiva, maquínica y productiva. Deleuze y Guattari rechazan la distinción aristotélica entre los principios de materia y forma en la constitución de todo cuerpo y sostienen que la materia no está preformada por ningún molde. El rechazo al hilemorfismo aristotélico parte de la concepción simondoniana de la materia, la cual, según el filósofo, deja de ser entendida como una sustancia homogénea que recibe su forma desde un modelo exterior y pasa a ser distinguida por su plasticidad, esto es, por «la capacidad de convertirse en algo diferente de lo que es ahora», tal y como señala la filósofa y teórica feminista Elisabeth Grosz. De ahí que se caracterice por sus rasgos de afirmación, de apertura, por «su inclinación hacia la transformación. La materia, tal y como es entendida desde la concepción de la vida inorgánica, se compone de singularidades, fuerzas particulares y potencialidades específicas, y en este sentido «es el orden de la pura diferencia, de la diferencia sin distinción, de la disparidad». Es cósmica porque dichas fuerzas no suponen aún modos de organización y ordenación en sistemas, niveles o dimensiones, sino que constituyen una «plétora de acontecimientos sin perfiles, distinción, discernibilidad». La materia cósmica no es informe, no espera a que la idea la moldee, sino que más bien es «multiforme» en la medida en que tiene «la capacidad de asumir un nombre de formas, no una capacidad ilimitada, sino una capacidad en virtud de, y limitada a, sus singularidades» (Grosz, 2012, 45).

Las relaciones diferenciales son, por tanto, las que determinan la forma; ya no se trata de una operación de modelado, sino de un proceso de modulación que remite al principio de autopoiesis. La operación de la modulación consiste en el «moldeado continuo y siempre variable. Un modulador es un molde que cambia constantemente la rejilla de medición que impone. Con el resultado de que hay una continua variación de materia a través de los estados de equilibrio [...] el moldeado es una modulación constante y finita, determinada en el tiempo».³³¹ La materia caótica gana consistencia en ritornelos que mantienen activa la preindividualidad en una modulación constante que produce la emergencia de la individuación. Al dejar de ser entendida según el modelo hilemórfico y serlo según su cualidad autopoietica, la teoría de la individuación de la materia de Deleuze y Guattari tiene implicaciones ontológicas. En palabras del propio Simondon, «la individuación debe ser captada como el devenir del ser y no como un modelo del ser que agotaría su significado. El ser individuado no es el ser completo ni primario [...] [sino que] debemos captar el ser individuado desde la perspectiva de la individuación, y la individuación desde el punto de vista del ser preindividual, cada uno operando en diferentes órdenes de magnitud» (Simondon, en Crary y Kwinter, 1992, 311). Se podría decir que la individuación personalógica del individuo es el aspecto más limitado del proceso de individuación y solo puede ser debidamente entendido de acuerdo con las singularidades preindividuales e immanentes que expresa. Deleuze y Guattari parten de estas coordenadas para elaborar su concepción acerca del ritornelo.

La producción de subjetividad que emerge del ritornelo artístico caótico constituye una fuerza «de resistencia» ante cualquier control sistemático que pueda cooptar los infinitos devenires que puedan emerger entre los cuerpos. Esta resistencia define las coordenadas de autonomía de la práctica artística.³³² Para Guattari, la autonomía del arte, la cual resulta necesaria para poder afirmar su poder de ruptura, es lo que caracteriza su efectividad política. Desde el momento en que la sensación precede al discurso, el arte es capaz de resistir cualquier tipo de subsunción, incluso en un contexto institucional estratificado. A pesar de reconocer que el biopoder del capitalismo no conoce límites, el arte es, según Deleuze y Guattari, el último reservorio, ya que constituye el grado cero de la creación. Para Guattari, el carácter subversivo del arte viene dado por la función metamodelizante, por su propensión a promover una singularización sensual o estética. Esta singularización de perceptos y afectos produce aquello que puede proporcionar las condiciones de posibilidad de otro futuro en lo subjetivo, en lo mental y en lo medioambiental. Lo que podría parecer una paradoja es en realidad una relación productiva entre dos elementos: la función existencial de la estética requiere preservar el arte como un universo autónomo, precisamente para alcanzar la immanencia entre el arte y la vida en la producción social. La orientación micropolítica del arte es democrática por

³³¹ *Seminario de Deleuze en la Universidad de Vincennes*, celebrado el 27 de febrero de 1979. Obtenido de www.webdeleuze.com/textes/186 (último acceso: 4 de enero de 2019).

³³² Esta afirmación de la autonomía o singularidad del arte en ningún caso equivale a decir que el arte está separado de lo social. Tal y como ha señalado Stephen Zepke, la concepción del arte de Guattari no corresponde con la que subyace en el movimiento antiarte, según la cual la respuesta política más eficaz ante la omnipotencia de la subsunción capitalista es la no producción, la absoluta improductividad. El arte no es para Guattari un productor de contrasubjetividades, sino un multiplicador, una máquina que hace proliferar las modalidades existenciales tanto para lo mejor como para lo peor, y como agenciamiento rizomático siempre está empalmado con las máquinas sociales, las máquinas políticas, las máquinas económicas, etc. Véase Stephen Zepke (2011), «From aesthetic autonomy to autonomist aesthetics: art and life in Guattari», en Éric Alliez y Andrew Goffey (eds.), *The Guattari effect*, p. 205-219.

naturaleza, porque se implica en la afirmación de la singularidad como aquello que puede procurar la diversidad o la heterogeneidad de los modos de vida.³³³ La naturaleza del paradigma ético-estético es, por tanto, política, en la medida que a través de ella encontramos múltiples vías de escape a los cercados que imponen la economía subjetiva del capitalismo mundial integrado y los medios de comunicación masivos. La emergencia de lo inagotable posible —la asunción del caos productivo como el estado ontológico privilegiado— es lo que restaura lo infinito en el mundo finito. El *ready-made* deleuzoguattariano crea y hace proliferar una subjetividad heterogénea que es capaz de desbordar cualquier captura identitaria única, en el sentido que genera una repetición de diferencias creativas en el sentido nietzscheano.

Esta propensión maquinica del *ready-made* lo implica en un proceso continuo de ruptura con toda representación e identificación. Esta ruptura está acompañada por la operación afirmativa, la cual inaugura un proceso de composición estética del plano caótico. Considerado desde sus potencialidades como máquina autopoietica, el *ready-made* encarna la política del paradigma estético, en el sentido de producción subjetiva que expresa su vida inorgánica. El *ready-made* es percibido como una expresión vitalista, constructiva y creativa en permanente revolución con cada aprehensión. Si para Guattari la estética y la política son indivisibles, esto es porque cualquier proceso estético de creación —sea subjetivo, sea artístico— implica una proyección ontoestética. Desde este prisma, el arte político llega a abarcar cualquier acto que engendre un desarrollo creativo de orden existencial. Las antiguas distinciones entre creación y recepción del arte se diluyen en beneficio de un plano de producción que afecta a todos los agentes.³³⁴ Este plano de producción del paradigma ético-estético desborda el «campo» de la práctica artística y Guattari lo emplea, por ejemplo, para hablar de las prácticas en materia de psicoterapia institucional en La Borde (Guattari, 1996, 87-90). Es la maquinica del arte —en «el maquis del arte», en palabras de Guattari— donde «se encuentran los más consecuentes núcleos de resistencia a la apisonadora de la subjetividad capitalística, la de la unidimensionalidad, del equivaler generalizado, de la segregación, de la sordera a la verdadera alteridad» (Guattari, 1996, 112). De ahí la potencia política y la necesidad de hacer indisociables arte y vida. En suma, el arte entendido como práctica política expresa las dos dimensiones, estética y ética, del paradigma de creación: por un lado, resiste formas opresivas de captura subjetiva y habilita la creación de nuevas subjetividades; por otro lado, crea otras subjetividades y nos traslada a otro paradigma del ser en el que podemos afirmar nuestros devenires posthumanos. Estas dos dimensiones definen a su vez las coordenadas políticas de la caosmosis: «el paradigma estético, el de la creación y la composición de preceptos y de afectos mutantes, ha pasado a ser el de todas las formas posibles de liberación» (Guattari, 1996, 112).

En el materialismo vitalista de Deleuze y Guattari, el arte es un territorio privilegiado para la experimentación con todos aquellos modos de existencia y de relación que aún no han sido

³³³ «La creatividad intelectual y artística, lo mismo que las nuevas prácticas sociales, tiene que conquistar una afirmación democrática que preserve su especificidad y su derecho a la singularidad» (Guattari, 1996, 157).

³³⁴ «Cuando yo “consumo” una obra —que habría que llamar de otra manera, porque puede ser también ausencia de obra—, a lo que procedo es a una cristalización ontológica compleja, a una alterificación de los seres-ahí. Conmino al ser a existir de otra manera y le arranco nuevas intensidades» (Guattari, 1996, 118).

actualizados, y desde este punto de vista se podría decir que el arte es un infinito repositorio de modos de habitar, de testar e implementar múltiples modalidades de hábitat. Aunque el arte no posea el «monopolio de la creación», sí que destaca por su capacidad de ir hasta el final en la diagramatización de coordenadas existenciales; en palabras de Guattari, el arte «lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas» (Guattari, 1996, 130). En el contexto del paradigma ético-estético, la política de resistencia del arte radica en la capacidad transformadora o mutante de sus afectos problemáticos. «La potencia estética», sostiene Guattari, «aunque igual dé derecho a las otras potencias a pensar filosóficamente, a conocer científicamente, a actuar políticamente, nos parece en trance de ocupar una posición privilegiada en el seno de las conformaciones colectivas de enunciación de nuestra época» (Guattari, 1996, 125). Las posibilidades de los engendramientos existenciales que alberga la creación estética tendrán que ser analizadas con detenimiento en cada máquina de arte. La posmodernidad ha evacuado cualquier posibilidad de pensar el arte desde el punto de vista de la producción existencial. A pesar de ello, como apunta Guattari, «son las máquinas estéticas las que, en nuestra época, nos proponen los modelos relativamente mejor realizados de esos bloques de sensación susceptibles de extraer sentido pleno a partir de todas esas señaléticas vacías que nos invisten por todas partes». Los artistas no son los nuevos revolucionarios, no son «las nuevas palancas de la historia», sino que su poder subversivo radica en la capacidad de construir una nueva sensación de la vida (Guattari, 1996, 112).

Arte y política comparten el mismo imperativo ético-estético: crear. La verdadera creación se describe como una forma de resistencia al presente en el seno de las sociedades de control e integración. El arte como foco de resistencia rompe con las percepciones y concepciones heredadas, con nuestras ideas, opiniones y expresiones que definen nuestro presente. La resistencia no se define desde el punto de vista de la crítica como conciencia de oposición, sino desde el prisma de la afirmación. Por ello, resistencia implica escape, línea de fuga, bifurcación: producción subjetiva.³³⁵ En la medida en que el arte crea, el arte resiste. La creación desborda el ámbito de la comunicación, es irreducible a ella. Si podemos definir la comunicación como la circulación de palabras y, por tanto, la propagación de sistemas de control, el arte resiste a ella por medio de un empeño innovador que desestratifica dichos sistemas.³³⁶ Las opiniones no solo expresan el «creo que», o aquello que se quiere imponer, sino que ante todo expresan las opiniones estratificadas y constitutivas que hacen posibles estas afirmaciones —el «yo soy», «yo pienso», etc.—. La obra de

³³⁵ El elemento que distingue la cualidad maquínica de las obras de arte es, según Guattari, su grado de apertura, esto es, de proyección de focos de enunciación a partir de los cuales podemos reapropiarnos de las condiciones de producción de la subjetividad: «Lo que cuenta no es suministrar objetos estéticos cerrados con llave, sino instrumentos conceptuales, estéticos, sociales, a través de los cuales reapropiarse de los enlaces de enunciación, que son, por ejemplo, algunos materiales informáticos, telecomunicacionales o videográficos, [...] en suma, de medios de comunicación que cambian la socialidad» (Guattari, 2015, 84-85). Es esta cualidad la que sitúa al arte en una posición privilegiada con respecto a la evolución post-medios, en la medida en que nos expone a las tecnologías de formación subjetiva metamodelizante y nos invita a reapropiarnos de ellas. El arte pone en entredicho la ilusión de eternidad y el carácter infantilizante del consumo televisivo, el cual, al decir de Guattari, compromete nuestras facultades para recortarnos del mundo exterior y proceder a un empobrecimiento perceptual (Guattari, 2015, 341-342).

³³⁶ En una entrevista con Toni Negri realizada en 1990, Gilles Deleuze afirma: «Hace falta apartarse de la palabra. Crear siempre ha sido algo distinto que comunicar. Puede que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control». Citado en Deleuze (1995), p. 148.

arte resiste a las concepciones y percepciones molarizadas mediante su energía molecular, afectiva e intensiva: «la finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación» (Deleuze y Guattari, 1993, 168). La condición operativa de la función subjetiva del arte es la desterritorialización de las relaciones sujeto-objeto, la cual, más que invitar a escapar del mundo, lo recrea, y cualquier creación requiere una destrucción. Desde este prisma, crear siempre implica un cierto desaprender.

La política de la caosmosis es la política afectiva de la creación, la cual es indisolublemente subjetiva o estética. Tal y como señala Stephen Zepke, «la singularidad estética y sus líneas de fuga creativas siempre esperan a ser producidas, y deben serlo, ya que una revolución permanente solo puede resistir la reapropiación incesante del arte en el espectáculo de las “poses” mercantilistas y los accesorios de moda» (Zepke, 2005, 167). En la medida en que el afecto y el precepto pertenecen a la preindividualidad, también preceden a las opiniones. La pregunta que es preciso plantear, no es, por tanto, sobre los juicios encaminados a determinar «lo bueno» o «lo malo» en arte, sino cuáles son los desarrollos de esta o de aquella máquina de guerra, en qué condiciones emergen. El método del artista consiste en depurar el material de toda sobre-codificación de la opinión. Tan solo a partir de esta destrucción será posible construir sensaciones en las que el material se ha tornado expresivo. En la medida que el pintor, según Deleuze y Guattari, «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», este se enfrenta a la infinidad cósmica de posibilidades, destruyendo por doquier, «para producir una sensación que desafíe cualquier opinión, cualquier tópico (¿durante cuánto tiempo?)» (Deleuze y Guattari, 1993, 205). Incesantemente, en cada ritornelo.

Con Guattari y Deleuze, la creación estética deja de ser entendida desde el punto de vista de la individuación personalógica para ser definida en su emergente capacidad de producción de subjetividad que compone afectos en expresiones inmanentes. «Si un agenciamiento de enunciación puede comportar múltiples voces sociales», afirma Guattari, «compromete igualmente a voces prepersonales susceptibles de llevar a un éxtasis estético, a una efusión mística o a un pánico etológico [...] tanto como a un imperativo ético» (Guattari, 2000, 238-239). La obra de arte tiene una doble finalidad: un devenir a la vez finito e infinito; por un lado, introducirse en el *socius* y, por otro, celebrar la creación como tal. A su vez, se enfrenta a un doble peligro: ser capturada por el sistema de las bellas artes o el mercado del arte que le incrusta todos los clichés y caer en el agujero negro del caos que se quería confrontar, de manera que no pueda ser actualizada en ninguna composición. El arte debe librar una lucha en ambos campos de batalla: en primer lugar, una resistencia a las fuerzas controladoras «de dentro» (relativa desterritorialización) y, en segundo lugar, como ritornelo expresivo que liberan las fuerzas de la caosmosis (absoluta desterritorialización). En este punto vuelve a emerger la dimensión política del arte: «siempre hay un modo en el que la desterritorialización absoluta en el plano de la inmanencia asume el relevo de una

desterritorialización relativa en un ámbito determinado» (Deleuze y Guattari, 1993, 90).³³⁷ La materia cósmica desterritorializada siempre precede a cualquier intento metafísico de territorializarla.³³⁸ La cuestión política del ritornelo artístico no se centra, sin embargo, en luchar por la absoluta desterritorialización, sino en llevar a cabo este movimiento entendiendo que es lo que aporta consistencia a nuestra subjetividad. En otras palabras, es aquello que nos atribuye la capacidad de autogestionarnos, de autodeterminarnos y de autoproducirnos. Se trata de entender no cómo la obra de arte se convierte en la voz de la caosmosis, sino de captar el modo en que su enunciación compone nuestros ritornelos encarnados, situados e incorporados, como si se tratara de la composición de una canción: «en el infinito, estos ritornelos deben encontrar las canciones de moléculas» (Deleuze y Guattari, 1988, 332).

5.2. Hacia una práctica del arte menor. Desterritorialización, desfamiliarización y desindividualización

En el libro dedicado a Kafka, Deleuze y Guattari describen su concepción de la literatura menor en base a tres características elementales. En primer lugar, la literatura menor desterritorializa o descodifica el lenguaje mayor: «una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor [...] su primera característica es que [...] el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización». En segundo lugar, en la literatura menor todo es político. Contrariamente a las *grandes* literaturas, en las que la atención a las problemáticas individuales tiende a desconectarse de lo social, «la literatura menor [...] hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política», en el sentido de conexión de las máquinas deseantes con las máquinas sociales —económicas, burocráticas, jurídicas, capitalistas— que las determinan y las constituyen. En tercer lugar, toda literatura menor siempre es de carácter colectivo, pues en sus propias palabras «no se dan las condiciones para una enunciación individualizada, que sería la enunciación de tal o cual “maestro” y que, por tanto, podría estar separada de la enunciación colectiva» (Deleuze y Guattari, 1978, 28-30).³³⁹ Con Kafka, Deleuze y Guattari ofrecen un modelo alternativo para entender la literatura, la cual históricamente se ha limitado a narrar historias *sobre* las relaciones interpersonales y sus mundos interiores, pero ha desatendido los mundos exteriores que habitan. Estos mundos son concebidos como un trasfondo de la acción real, la cual solo ocurre entre los personajes que protagonizan las historias. Este

³³⁷ Deleuze y Guattari enfatizan la dimensión materialista-vitalista del paradigma estético: «en la pequeña forma-ritornelo o rondó, ya se introducen las deformaciones que van a captar una gran fuerza [...] la fuerza cósmica estaba en el material, el gran ritornelo en los pequeños ritornelos, la gran maniobra en la pequeña maniobra» (Deleuze y Guattari, 1988, 353).

³³⁸ Para un estudio pormenorizado de la pintura desde el punto de vista de la desterritorialización absoluta, véase Stephen Zepke (2005), «A freedom for the end of the world. Painting and absolute deterritorialization», en *Art as abstract machine*, p. 117-150.

³³⁹ En este sentido, la literatura menor es para Deleuze y Guattari la que es realizada por un autor que no tiene talento, en el sentido que no contribuye a la tradición literaria, es decir, no utiliza métodos, técnicas y herramientas que lo definirían como una voz única. Por el contrario, el autor de literatura menor expresa sentimientos colectivos por medio de la caracterización de un agente que está imbricado o territorializado por agenciamientos sociales que no pueden ser representados: «esta situación de escasez de talento resulta de hecho benéfica [...] si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad» (Deleuze y Guattari, 1978, 30).

enfoque resulta problemático en la medida en que no aborda los climas sociales y las situaciones políticas que determinan a los personajes.

Para Deleuze y Guattari, la literatura de Franz Kafka ofrece un modelo alternativo al individualismo que ha regido la literatura en la historia, desde el momento en que sus personajes se ocupan de los agenciamientos sociales de los que forman parte y no se limitan a los triángulos familiaristas de las relaciones edípicas. Contrastando con los retratos literarios que han psicologizado los personajes de Kafka, Deleuze y Guattari ofrecen otra recepción de la obra del escritor bohemio, la cual pone en primer plano el modo en que los personajes —sus pensamientos, sus sensaciones y percepciones— están influenciados, determinados y constituidos por fuerzas exteriores. En los personajes de Kafka, las fuerzas sociales, políticas y económicas encuentran una expresión renovada. El sujeto de la novela no es la experiencia personal —esto es, agentes que puedan ser reducidos a relaciones edípicas—, sino el propio entorno colectivo donde se insertan y con el que mantienen relaciones constitutivas. A los ojos de Deleuze y Guattari, Kafka deja de ser el autor de la intimidad y pasa a ser un escritor alegre, cómico y comprometido con el mundo, un autor político que se convierte en un profeta de un mundo futuro. Para Kafka, la escritura y la vida se hacen indivisibles: el autor trata de captar las dinámicas que gobiernan el mundo, más que extraer impresiones de él. Más que en nociones abstractas de libertad, la fuerza desterritorializante de su escritura se evidencia en el uso de animales para construir sus pequeñas historias. Deleuze y Guattari conciben la literatura de Kafka como una máquina-política o un rizoma que conecta elementos heterogéneos —objetos, personajes y acontecimientos— que no puede ser capturada por la interpretación, sino que solo puede ser experimentada.

La literatura menor se rige por formas de enunciación colectivas y, sin embargo, individuadas, de las cuales los creadores constituyen una pequeña parte. En la literatura menor no hay sujeto, sino agenciamientos colectivos de enunciación. Desde el momento que ha nacido de la necesidad y de condiciones restringidas, la literatura menor expresa antes su necesidad que su conceptualización. La expresión fisura las formas establecidas y proyecta nuevas direcciones, nuevos territorios habitables que escapan a la significación. Más que un espejo del mundo, la literatura de Kafka se convierte en un sensor que profetiza los poderes diabólicos que se van a actualizar —el capitalismo americano, la burocracia soviética y el fascismo europeo— y, por tanto, funciona más bien como un reloj. A continuación vamos a desarrollar las tres características que confieren la cualidad minoritaria del arte y de este modo le asignan un carácter revolucionario. En primer lugar es preciso comprender que desterritorializar la lengua mayor conlleva poner en suspenso sus aspectos significantes y poner en primer plano los aspectos asignificantes e intensivos. Esto comporta convertirse en un extranjero de su propia lengua.³⁴⁰ La naturaleza política del arte menor se refiere a

³⁴⁰ «¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? [...] Problema de las minorías. Problema de una literatura menor [...] ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? (Deleuze y Guattari, 1978, 33). Como sostiene Deleuze en otra parte, «Generalmente, solo se es extranjero cuando se habla otra lengua. En este caso se trata, al contrario, de ser extranjero en la lengua propia» (Deleuze, 1995, 31). «De eso se trata, de habitar la lengua propia como un extranjero, de trazar una especie de línea de fuga mediante el lenguaje» (Deleuze, 1995, 35).

la estrategia de *desedipización*, que conecta lo individual con lo social. Este proceso implica de igual modo una ruptura con los hábitos de pensamiento, de sensibilidad y de representación dominantes, y desvela todas las relaciones de represión y resistencia que están en juego en los sistemas literarios y de significación. La naturaleza colectiva de la literatura es el elemento utópico que le permite convocar otro pueblo y otras comunidades, que permite construir una subjetividad colectiva.

La caracterización de la literatura menor puede ser extendida a cualquier manifestación artística. Simon O'Sullivan ha considerado los dos primeros puntos en relación con la práctica del arte contemporáneo. Partiendo de la idea que lo menor no se opone a lo mayor, sino que el primero habita el segundo, en el sentido que hace uso de él para hacer que el segundo devenga menor, O'Sullivan argumenta que las historias del arte feministas y postcoloniales pueden ser entendidas como desterritorializaciones de la tradición canónica de la modernidad occidental. Por otro lado, propone ver las prácticas marginales, subversivas y disonantes que, si bien forman parte de la modernidad, constituyen otras voces, otras narrativas, otras modalidades. O'Sullivan se refiere al movimiento dadá, al futurismo y al situacionismo, los cuales descodificaron los lenguajes y los procedimientos del arte. Entender estas prácticas como desterritorializaciones implicaría de igual modo considerar los procedimientos mediante los cuales el arte menor puede acabar siendo mayor, es decir, puede acabar subsumido por las axiomáticas de capitalización, de significación y de existencialización. Si consideramos la pintura como el arte mayor, existen una serie de prácticas que han abandonado el lienzo y que constituirían desterritorializaciones de la misma: los *happenings*, las *performances*, etc. Todos estos ejemplos nos ayudan a caracterizar el devenir menor del arte: «el arte comienza con una desterritorialización de formas que se han vuelto fijas. Las prácticas expandidas del arte de hoy no serían sino el último momento en esta genealogía de un arte menor situado explícitamente fuera de la galería y, de hecho, “fuera de” las definiciones tradicionales del arte» (O'Sullivan, 2004, 72).

Lo que comúnmente llamamos *sistema global del arte* —caracterizado por la mercantilización del objeto artístico y la red de bienales internacionales— podría considerarse asimismo como una lengua mayor. Un devenir menor de este lenguaje global podría consistir en las prácticas que centran su atención en lo local o, simplemente, en las que emplean materiales que no son considerados como materiales artísticos. También consistiría en desarrollar obras de arte que escapen a la lógica mercantil o que se impliquen en una crítica de la misma. Por último, el devenir menor de la lengua mayor comportaría, en el caso del arte contemporáneo, un desmantelamiento de las significaciones dominantes por los efectos de las semióticas intensivas. En otras palabras, se trataría de un arte molecular que emplea materiales del arte molar, pero precisamente para molecularizarlo. Este devenir menor del arte podría impactar en el contexto de una institución, aunque, como hemos mencionado anteriormente, también podría suceder que fuera el propio arte que acabara capturado por los agregados molares. Siguiendo a Simon O'Sullivan, trasladar la cuestión del devenir político de la literatura menor al campo expandido del arte contemporáneo

implica enfatizar el modo en que este conecta los agenciamientos afectivos con el entorno social, económico, geopolítico, etc. El arte es redefinido en base al principio de conectividad generalizada que distingue al rizoma del sistema árbol, lo que permite reconectar el arte con la vida. Del mismo modo que la literatura, el arte contemporáneo entendido en su más amplio espectro, desde el punto de vista de lo menor, implica localizar las múltiples conexiones que lo ensamblan con su exterioridad. Esto comporta un cuestionamiento de la autonomía del arte entendida como el arte para el propio arte, esto es, como aquel arte divorciado de lo social, lo político y lo económico.³⁴¹

El carácter colectivo del arte es lo que también le da su orientación futura. En otras palabras, la obra de arte no solo constituye un agenciamiento colectivo de enunciación, sino que al mismo tiempo tiene la función de convocar nuevos pueblos, nuevas comunidades, por medio de una encarnación de lo virtual en sus seres de sensación. Como la filosofía, el arte resiste al presente por medio de una afirmación —una creación, una composición, una proyección— de un pueblo y de una tierra nueva —nuevas subjetividades humanas y no humanas—, aunque la filosofía lo hace por medio del concepto, y el arte, por medio de los afectos y perceptos. Es en este sentido que la tarea del arte, así como la de la filosofía, es la invención de nuevas modalidades existenciales. Deleuze destaca el poder de convocar un pueblo futuro como la cualidad del arte, cuando habla del cine político: «esta comprobación de la falta de un pueblo no es un renunciamiento al cine político, sino, por el contrario, la nueva base sobre la cual este se funda a partir de ahora, en el Tercer Mundo y en las minorías». Es preciso que el arte», prosigue Deleuze, «particularmente el arte cinematográfico, participe en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo» (Deleuze, 1987a, 288).³⁴² El arte carece de público, es decir, no concibe la idea de un público prefabricado, de una subjetividad colectiva dada, sino que es a través del arte que ese pueblo se convoca, se compone, se materializa y se instituye la subjetividad. Y esta composición en la que se involucra el devenir menor o molecular del arte, se lleva a cabo empleando los propios materiales de los agregados molares.

El pueblo nuevo que se convoca no es algo que es ajeno a mí, sino que se arrastra a mi subjetividad, lo que me hace salir fuera de mí; en otras palabras, transforma mi configuración existencial de inmediato: «si el pueblo falta, si estalla en minorías, soy yo quien es ante todo un pueblo, el pueblo de mis átomos» (Deleuze, 1987a, 292). El pueblo nuevo no cae del cielo, sino que está alrededor nuestro, habita virtualmente con nosotros en todo momento, aunque permanece silenciado por los sistemas de representación que estratifican, segmentan y estrían los modos de ser, los hábitos de pensamiento y los modos de relación. Convocar estos nuevos territorios, imaginar nuevas subjetividades, implica movilizar los poderes de la creatividad y de la afirmación. Como veremos

³⁴¹ En palabras de O'Sullivan, «una práctica artística menor no es política en el sentido tradicional de la política. No se involucra necesariamente en organizaciones políticas que podríamos llamar molares, sino que trabaja para conectar los diferentes aspectos de la vida, ya sean individuales o sociales (o incluso no humanos), para producir nuevas líneas de causalidad y nuevas vías de experimentación, precisamente la producción de lo que Guattari una vez llamó “revoluciones moleculares”» (O'Sullivan, 2004, 74).

³⁴² Tal y como recuerda Deleuze, la diferencia entre la minoría y la mayoría no es cuantitativa, sino cualitativa: «Las minorías no se distinguen de las mayorías numéricamente. Una minoría puede ser más numerosa que una mayoría. Lo que define a la mayoría es un modelo al que hay que conformarse: por ejemplo, el europeo medio, adulto, masculino, urbano... En cambio, las minorías carecen de modelo, son un devenir, un proceso» (Deleuze, 1995, 146).

con detalle en el último apartado de este capítulo, esta afirmación siempre implica una destrucción de los modos de existencia actualizados. Hasta aquí basta con enfatizar que el artista es, para Deleuze y Guattari, un creador de posibilidades. El artista arranca formas de vida posibles —en el plano subjetivo, social, medioambiental— de lo imposible, de aquello que aún no está actualizado aunque está virtualmente presente: «tenemos que hablar de la creación como si trazase su camino entre dos imposibilidades [...]. Kafka explicaba: la imposibilidad de hablar alemán para un judío checo, la imposibilidad de hablar checo, la imposibilidad de no hablar», sostiene Deleuze. La fuerza que arranca lo posible de lo imposible es la línea de fuga que desestabiliza el mundo tal y como se nos presenta de un modo trascendental, y se implica en una creación del mundo de un modo immanente: «si un creador no se encuentra atenazado por un conjunto de imposibilidades, no es un creador. Creador es aquel que se crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible [...] sin ese conjunto de imposibilidades no será posible hallar la línea de fuga, la salida que implica la creación» (Deleuze, 1995, 114).

En el último capítulo de *Cartografías esquizoanalíticas* (2000), titulado «Cracks in the street», Félix Guattari elabora un análisis de tres óleos sobre tela del pintor polacofrancés Balthasar Kłossowski —también conocido como Balthus— realizadas en los años 1929, 1933 y 1952-1954, que tan bien podría servir como descripción de lo que Deleuze y Guattari denominan *práctica del arte menor*. En particular, Guattari se interesa por caracterizar a la obra de arte como un «modo de semiotización no verbal», es decir, como una semiótica asignificante posthumana que se enzarza en una «discursividad extratextual» que no es que suplante a sus componentes discursivos o significacionales, sino que convive con ellos y tiende a desterritorializarlos (Guattari, 2000, 290). Desde este punto de vista, el arte como una discursividad afectiva no significativa es definido como una máquina portadora de universos de virtualidad y por ello tiene una función de singularización de la subjetividad. La referencia de Guattari la conforman tres pinturas que muestran tres variaciones de un mismo tema: la vida cotidiana o *la calle*, en el centro histórico de la ciudad de París, en concreto, en la plaza de Saint-Germain-des-Prés y en la plaza de Saint-Michel. Guattari identifica tres elementos que son puestos en marcha por los óleos de Balthus titulados *La rue*, *La rue* y *Le passage du Commerce de Saint-André*. En primer lugar, «la irreducible polivocidad de los componentes de expresión que contribuyen con la producción de un efecto estético» (2000, 292). En segundo lugar, el hecho que «la ruptura estética de la discursividad nunca se sufre pasivamente», sino que «la heterogeneidad de los registros a los que conduce debe concebirse como una heterogénesis» (2000, 293). En tercer lugar, que el encuentro con la obra de arte induce una «fractalización virtual» de la subjetividad, esto es, un proceso de «fractura molecular de las formas, correlativas de una intensificación de las modulaciones de color» (Guattari, 2000, 296).

Antes de proseguir con el desarrollo de estas características, resulta necesario precisar el modo en que el pensamiento de Guattari y de Deleuze está articulado por una noción expandida de *pragmática*, la cual, a su parecer, se relaciona de manera directa con cuestiones que tienen que ver con la materialidad, el poder y el campo social. La pragmática se opone al estructuralismo científico articulado alrededor de aquel significante que intenta sobre-codificar todas las formas de expresión.

La concepción de la enunciación estética de Guattari parte de estas consideraciones acerca de la pragmática, las cuales, si bien parten de la lingüística, se extrapolan al campo de lo social. Considerada la tercera función de la discursividad junto a la significación y la denotación, la pragmática, tal y como denuncian Deleuze y Guattari, con demasiada frecuencia se considera en condiciones de inferioridad respecto a la sintáctica y la semántica.³⁴³ Sin embargo, los autores postulan la existencia de una expresividad que obedece a una pragmática que es irreducible a cualquier estructura. Desde este punto de vista, el lenguaje no tendría nada de sistema autónomo o independiente. Para Deleuze y Guattari, los regímenes de signos —aquellos que conjugan flujos de contenido y flujos de expresión— se desenvuelven mediante una pragmática que consigue problematizar la cuestión del lenguaje desde el punto de vista de las condiciones de enunciación, habilitando un análisis sobre el impacto que ejercen sobre los individuos y el *socius*. Guattari se interesa en particular por la cualidad de polifonía, de ruptura asignificante, de la enunciación estética, con la que atraviesa la subjetividad dominante, y es desde este prisma que el arte resulta una herramienta decisiva para la creación de nuevas modalidades existenciales.³⁴⁴ La constante intromisión de la expresividad pragmática de la enunciación en nuestras configuraciones existenciales constituye una evidencia de que la subjetividad se puede autoproducir y resingularizar (Guattari, 2000, 289). Es por este motivo que «la pragmática no es el complemento de una lógica, de una sintáctica o de una semántica, sino, por el contrario, el elemento de base del que depende todo el resto» (Deleuze y Guattari, 1988, 150).

La obra de arte está hecha de múltiples componentes, que hacen referencia a lo discursivo, a lo histórico, a lo cultural, a lo social, etc. Conviviendo con estos, existen otros que han sido desprovistos de toda significación —por ejemplo, las modulaciones de la línea y del color en la pintura— y, sin embargo, no por ello dejan de tener un impacto material sobre los agenciamientos colectivos por medio de sus cualidades afectivas. Esta característica es el principio de heterogeneidad —múltiples regímenes de signos—, de transversalidad —que la conecta con su exterioridad, con el artista, con el usuario y con el mundo— y de apertura existencial que caracteriza a la obra de arte. Estos componentes destacan por su autonomía funcional, es decir, no pueden ser sobrecodificados por ninguna hermenéutica. Esto equivale a afirmar que la apertura procesual de la obra de arte no puede ser comprometida por ningún sistema interpretativo: «ninguna operación significativa podría ser “resolutiva” de las vías entrelazadas de la discursividad estética» (Guattari, 2000, 292). El significante lingüístico no goza de ninguna prioridad sobre el significado porque,

³⁴³ Véase Félix Guattari (2013), «La pragmática, hija pobre de la lingüística», p. 159-188, y «La pragmática como micropolítica de las formaciones lingüísticas», p. 189-232.

³⁴⁴ Para Guattari, la pragmática —la tercera función de la discursividad, que históricamente se ha entendido como aquello que queda afuera del campo de estudio de la lingüística (la cuestión de las entonaciones, acentuaciones o la prosodia)— no tiene nada que ver con la representación o con la significación, sino con la producción de existencia. En palabras de Guattari, se caracteriza por «sus dimensiones de polifonía, de ruptura asignificante generadora de enunciación y fractalización procesual». Su rol es, según nuestro autor, «fundamental para la constitución de territorios existenciales que conciernen, entre otros, la etología humana, o rituales y ritornos de delimitación social». La pragmática «engendra modalidades de subjetivación individuales y/o colectivas que se atraviesan ante las formaciones subjetivas dominantes [...] por su mediación, la subjetividad es capaz de adueñarse de su propia suerte» (Guattari, 2000, 298). Para un estudio pormenorizado de la función de la pragmática en el pensamiento de Deleuze y Guattari, véase Therese Grisham (1991), «Linguistics as an indiscipline: Deleuze and Guattari's pragmatics», *SubStance*, núm. 20 (3), p. 36-54. Disponible en línea en:

www.jstor.org/stable/3685178?seq=1#metadata_info_tab_contents (última consulta: 11 de noviembre de 2019).

como hemos visto, al arte ya no se le pregunta qué significa, sino qué hace, qué produce, y por ello la cuestión de la enunciación estética pasa a reemplazar la de la interpretación. ¿Dónde se encuentra el sentido, en la expresión o en el contenido?, se pregunta Guattari, el cual tacha esta cuestión de «falso dilema», ya que «la verdadera divergencia procesual reside en la capacidad de enunciación para mantener separados y hacer trabajar conjuntamente los funtores de expresión y los funtores de contenido, sin prioridad ni primando unos sobre otros» (Guattari, 2000, 292-293). Y el efecto de este trabajo conjunto es la desterritorialización de los focos de subjetividad parcial. Dicho de otro modo, las semióticas asignificantes descodifican los sistemas de representación y vinculan las diferentes materias de expresión en un mismo agenciamiento. La ruptura estética de la significancia interrumpe la discursividad e interviene activamente en la conformación de una subjetividad heterogénea mediante maquinismos precisos que conjugan materias de expresión, polifonizándolas y transversalizándolas.

La función existencializante es efectiva en el momento en que el lenguaje, en tanto que estructura de sentido encerrada sobre sí misma, queda suspendido como consecuencia de las operaciones de los signos-partículas de los afectos. El arte es desde esta perspectiva un «modo de expresión no discursivo» que «suprime la palabra que lucha contra el olvido» y, en todo caso, remite más bien a «una forma de ser que escapa a las coordenadas espaciotemporales» (Guattari, 2000, 293). Los agenciamientos afectivos de enunciación liberan a la subjetividad de sujeciones trascendentales y movilizan las fuerzas y energías inmanentes para la puesta en marcha de ritornelos de singularización. Esta segunda característica es la que corresponde al principio de autoposicionamiento o singularización de la subjetividad que transcurre luego de la desterritorialización. Las rupturas de formas y esquemas preestablecidos inauguran nuevos territorios que «se ven convertidos en soporte de nuevos recortes enunciativos» (Guattari, 2000, 294). Se trata de elementos plásticos que no albergan sentido, que descodifican el lenguaje, que no armonizan con un sentido unitario de estilo, composición o factura. Las semióticas asignificantes actúan como si el arte se pusiera «a gesticular, a hacerle señas al espectador, a interpelarlo», y sus afectos nos atraviesan y nos arrastran con ellos a otros territorios. En definitiva, todo esto para sostener que la aprehensión de la obra de arte se produce activamente, de un modo constitutivo, por parte de sus usuarios. La desterritorialización que los afectos estéticos tienen sobre nuestros territorios mentales estratificados, conlleva una producción subjetiva, en palabras de Guattari implica un «reposicionamiento de sus referentes ontológicos» o resingularización» (Guattari, 2000, 297).³⁴⁵ En este preciso momento, «nuestra mirada cesó de ser contemplativa» y pasa a ser «captada, fascinada», para funcionar a partir de entonces «como una correa de transmisión entre una máquina-mirada actuando sobre la tela y los procesos inconscientes que desencadena en nosotros».

³⁴⁵ En sus textos, Guattari vuelve una y otra vez a la asimilación entre el arte y la vida. Su pensamiento antiidentitario rechaza la existencia de cualquier esencia que preceda a las relaciones de producción de subjetividad: «La existencia no es un dato de derecho, una “ventaja adquirida”, sino una producción contingente constantemente cuestionada, una ruptura de equilibrio, una fuga hacia delante que se instaura de un modo defensivo, o bajo un régimen de proliferación, en respuesta a todos estos *cracks, gaps*, esas rupturas» (Guattari, 2000, 294). La sujeción social y servidumbre maquinica captura, pone en suspenso nuestra capacidad de autoproducción existencial y restringe nuestros universos de valor al axioma del consumo y el beneficio. Como hemos visto en la primera parte, el capital participa de la misma opción que el ser y el lenguaje. El arte, según Guattari, tiene la capacidad de cortocircuitar estos aparatos de captura y, por tanto, ofrece nuevas posibilidades para la puesta en existencia en formaciones singularizadas.

La ruptura asignificante engendra de este modo una «relación de intersubjetividad, transhumana-transmaquínica» que tiene mucho que ver con la cibernética (Guattari, 2000, 294).

La ruptura asignificante promueve una molecularización de las estratificaciones, la cual a su vez promueve una mutación existencial por la que la obra de arte nos toma en su compuesto de sensaciones y pasamos a formar parte de su agenciamiento afectivo. Guattari describe el modo en que esta cualidad se desarrolla en la obra de Balthus y esto le sirve para afirmar que más que poder extrapolarse a cualquier obra de arte, esta función se deberá analizar de manera específica en cada obra de arte. La tarea del historiador del arte consistirá en cartografiar cómo se expresan estas mutaciones como desarrollos de las combinaciones de los diversos componentes. En palabras de Guattari, «el impacto del *cracking* se desplaza de los conjuntos molares hacia las intensidades moleculares; el grano pulverulento de la materia pictórica prima con respecto a las relaciones estructuralmente calificadas». Es entonces cuando «la propia tela, considerada como un todo, se vuelve mirada e instancia originaria de sentido, implantando un “devenir Balthus” en el corazón de nuestras maneras de ver el mundo». Dicha mutación implica un doble proceso de transversalización y fractalización inmanente del sujeto. La tercera característica ha sido descrita por Guattari como la fase que corresponde al «despliegue de campos de expresión autorreferenciados» (Guattari, 2000, 297), esto es, una transformación de nuestra subjetividad y una catálisis de los devenires mutuos que experimentamos con el agenciamiento afectivo. El encuentro con el arte facilita la apertura de un pasaje que opera una «transferencia de subjetividad» y, dado que su representación «tiende a perder todo contorno identitario fijo», modula una subjetividad en permanente movimiento (Guattari, 2000, 296). Las tecnologías estéticas de transformación de las configuraciones existenciales son descritas por Guattari como «operadores de transición de referencia» o «convertidores de subjetividad». Como hemos visto en la primera parte de nuestra investigación, el esquizoanálisis constituye un llamamiento para que esta idea de la fractalización de la subjetividad se aplique no solo al ámbito del psiquismo, sino también al *socius* y a la práctica artística.

Estas tres tecnologías (transversalización, ruptura-producción y transformación) interrumpen las significaciones y los hábitos de pensamiento dominantes y se involucran en una fractalización de nuestra subjetividad, lo que nos transporta a otros universos de referencia. Desde este prisma, puede decirse que el arte resiste a los cercados que ejerce el capitalismo mundial integrado sobre los sistemas de valor, sus sujeciones semióticas y servidumbres maquínicas.³⁴⁶ Es en este punto que emerge la dimensión ético-política del paradigma estético. Heterogenizar la subjetividad implica desbaratar los universos unidimensionales de la subjetividad capitalista que merman la riqueza potencial de los universos de valor. El arte tiene la capacidad de desahuciar las sobrecodificaciones del semiocapitalismo sobre los modos de ser en el mundo, e interrumpir su efecto de captura subjetiva. Cabe insistir en el hecho que la singularización existencial por la que aboga la ecosofía no

³⁴⁶ Tal y como sostiene Guattari, «lo que se pone en juego con estas fractalizaciones de la psiquis no carece de prolongaciones ético-políticas. Se trata sobre todo de la suerte de la discursividad apremiante, en “sentido único”, de la subjetivación capitalística, que puede verse expropiada, por este hecho, por enfoques multicentrados, heterogéneos, que se instauran “lejos de los equilibrios” precodificados. Reclama [la] liberación “democrática de las poblaciones moleculares”» (Guattari, 2000, 297).

equivale a «estetizar» el *socius* desde el momento que Guattari no distingue entre creación artística y creación subjetiva. Más bien equivale a entender nuestra relación con nosotros mismos desde el punto de vista del proceso del ritornelo artístico: determinación de un centro de gravedad, organización de un espacio limitado y línea de fuga. Desde esta perspectiva, las rupturas (*cracks*) suceden en todos los ámbitos y en todo momento. Estas escisiones ocurren «en el estado de las cosas, el estado de los lugares, el estado de las normas... *Cracks* que nos inducen para nuestros adentros a nuevas prácticas sociales y a nuevas prácticas estéticas que se revelarán cada vez menos separadas unas de otras», que serán más dueñas de sí mismas y más dignas de su tiempo (Guattari, 2000, 299).

5.3. Clasicismo, Romanticismo y Modernidad. Relaciones entre la complejidad y el caos, lo finito y lo infinito, lo actual y lo virtual

Deleuze y Guattari hablan del clasicismo, del romanticismo y de la modernidad como tres eras del arte, a las cuales corresponden diferentes maneras de entender tanto las cualidades de la materia, el propio método de la creación artística y la determinación trascendente o inmanente de la obra de arte. Aunque se puedan ubicar en unas coordenadas espaciotemporales específicas, estas tres eras convergen en nuestro aquí y nuestro ahora, y más que a fases históricas sucesivas, se refieren a diferentes modos de entender tanto la práctica como el pensamiento del arte. En primer lugar, nos encontramos ante el artista del clasicismo, el cual se enfrenta al caos como si fuese una *materia bruta* sobre la cual impone la forma. En este caso, la forma precede a cualquier creación. El artista clásico representa las substancias formadas de este mundo en un acto de creación que reproduce un medio orgánico. El arte, tal y como es concebido según este modelo hilemórfico, somete la materia caótica a la belleza pura de la forma ideal. El artista romántico abandona la tarea clásica de imponer formas universales sobre la materia caótica y en su lugar crea agenciamientos territoriales que expresan la Tierra como su elemento intensivo e infinito. La Tierra, en este caso en tanto que naturaleza, contiene todas las fuerzas del universo y constituye el nivel más profundo de la realidad. Esta profundidad, sin embargo, trasciende nuestra habilidad para comprender y se proyecta fuera de cualquier intento de expresarla. Los artistas románticos salen a la búsqueda de la naturaleza, la cual se caracteriza por ser subterránea, intensa y oculta. Es precisamente esta búsqueda de las fuerzas ocultas de la naturaleza, como el nivel más profundo de realidad, la que conducirá al artista romántico de vuelta al trascendentalismo kantiano. En *La imagen-tiempo* Deleuze escribe: «el romanticismo se proponía esa finalidad: captar lo intolerable o insoportable, el imperio de la miseria, y con ello hacerse visionario, hacer de la visión pura un medio de conocimiento y acción» (Deleuze, 1987a, 33). Podría parecer que Deleuze toma el cine moderno como un modelo para construir una nueva estética de lo sublime y, sin embargo, en *Mil mesetas* Deleuze y Guattari rechazan el romanticismo como base para su concepción acerca de la práctica artística y a su vez se posicionan con respecto a la noción kantiana de lo sublime.

Según Kant, la experiencia está formada por diferentes formas y procesos que preexisten de antemano. La percepción emerge de la facultad de la imaginación a través de la síntesis de la aprehensión y la reproducción de un sensible múltiple que es proporcionado por la intuición, la cual lo sitúa dentro de las formas y procesos preexistentes. Para Kant, la síntesis perceptual presupone una imagen dada, un objeto o forma preexistente, como el correlato necesario del *cogito*. En el momento que asigna predicados a la percepción, de acuerdo con las formas y procesos preexistentes, la síntesis final del reconocimiento produce un concepto del objeto que Kant denomina *juicio sintético*. Según Deleuze y Guattari, el juicio sintético es dogmático desde el momento que, al producir un concepto de un objeto, aplica categorías a nuestras percepciones y las pone en equivalencia, lo que define al juicio como «medida» (Deleuze y Guattari, 1988, 320). En otras palabras, para Kant la síntesis de la imaginación en la percepción presupone una unidad de medida, un criterio de juicio.³⁴⁷ En contraste con esta idea, Deleuze y Guattari afirman que dicha unidad no está dada *a priori*, sino que se determina en cada ocasión, como una variación constante. La comprensión estética, según Deleuze y Guattari, produce un ritornelo que expresa nuestro entendimiento de la naturaleza caótica en un ritmo repetitivo. Este, sin embargo, no está determinado por un concepto, y por esta razón es contrario a la medida dogmática kantiana. Antes de ser usados como unidades variables de medida en juicios, los ritmos están compuestos por el caos de la comprensión estética. El ritmo se disuelve en el caos cuando algo excede nuestra habilidad subjetiva de comprender y hace explotar nuestra percepción. Esta explosión está causada tanto por una infinidad extensiva —el sublime matemático— como por una infinidad intensiva —el sublime dinámico—. El sublime dinámico es la *naturaleza pura* en el territorio de la experiencia, el límite de nuestro posible entendimiento de ella. Es la apariencia de un afuera del organismo humano y de sus juicios dogmáticos. Esta cualidad afirmativa de lo sublime que parte de Kant pero se desvía de él, subraya la concepción del cine moderno de Deleuze, y del arte en general, de Deleuze y Guattari.

Esta desviación ocurre principalmente por tres factores. En primer lugar, Kant afirma que lo sublime despierta la facultad de la razón, que es capaz de comprender el estrato suprasensible de la infinidad y devolver lo sublime a la imaginación, como la presentación de lo impresentable. En su dominación de la imaginación, lo sublime se abre a la razón, a la facultad independiente de la totalidad absoluta. La ruptura inducida por lo sublime permite la irrupción de lo trascendental. Deleuze y Guattari no entenderán la naturaleza según las condiciones trascendentales de la vida, sino desde sus cualidades inmanentes y generativas. En segundo lugar, para nuestros autores las ideas son fuerzas expresadas en la naturaleza caótica, en esos ritmos abstractos que emergen del caos y de sus movimientos genéticos. La caosmosis es precisamente el movimiento circular entre el caos y la complejidad mediante el ritmo. Estas fuerzas no pueden ser captadas por nuestros sistemas de representación, sino que son movimientos productivos de nuestros pensamientos y nuestras sensaciones. Estas fuerzas sublimes requieren, como afirmará Deleuze, un «empirismo

³⁴⁷ En este sentido, Deleuze sostiene: «[...] y lo que Kant llama la más alta prueba, que no es sino una prueba de pensamiento que debe determinar lo que puede ser reproducido por derecho, es decir, lo que *puede* ser repetido sin contradicción bajo la forma de la ley moral? (Deleuze, 2002, 25).

superior» (Deleuze, 2002, 102) adecuado a su aprehensión no humana e inorgánica, adecuado, en definitiva, a los afectos y perceptos que conforman cada sensación. A diferencia de Kant, para Deleuze y Guattari la naturaleza no es aquello que nos domina y nos resitúa en lo divino, sino que su aprehensión promueve una destrucción que transforma la individuación personalológica y a su vez transforma las unidades de medida kantianas en ritmos de *una* vida inmanente y no orgánica. Tanto para Kant como para Deleuze y Guattari, la naturaleza constituye el caos; sin embargo, los últimos comprenden sus afectos de un modo muy distinto. Para Kant, el caos es el límite de la humanidad y el inicio de nuestra esencia trascendental. Para Deleuze y Guattari, contrariamente, la naturaleza es el impulso germinativo de la vida, esto es, aquel lugar desde donde emergen los ritornelos que construyen los territorios —subjetivación— que expresan el dinamismo vital del que nacieron. La naturaleza, entendida como el campo inmanente de la vida, no está cosificada en un plano trascendental que determina la subjetividad, sino que en su sentido spinozista queda estructurada como el plano de composición sobre el cual ocurren los devenires de nuestra vida no organizada.

En tercer lugar, para Deleuze y Guattari el aspecto insoportable de la vida no es una fuente de terror y, de igual modo, las ideas no revelan ningún límite trascendental, sino que nos proyectan más allá de él y nos involucran en composiciones de orden afectosubjetivo. A pesar de que nuestros autores toman prestada de Kant la idea de la comprensión estética como la expresión rítmica de la naturaleza que introduce lo sublime en la sensibilidad, no son románticos porque no buscan la redención de la vida en la trascendencia de lo sublime como un destino inevitable. Para Deleuze y Guattari, lo intolerable es aquello que ya está expresado en los ritmos naturales del ritornelo, es aquello que precisamente compone dichos ritmos, que tiene una relación inmanente a ellos. El arte es capaz de conectar con estas fuerzas germinativas a través de sus afectos y perceptos no humanos y las subjetivaciones en las que participa, las cuales tienen la capacidad de molecularizar toda representación bien delimitada, incluida la individuación personalológica. El artista se enfrenta al caos para extraer algo de allí, para construir algo. El caos es visto como el plano genético e inmanente de la vida —de la naturaleza—, no como algo impresentable, sino precisamente como algo presente en los ritornelos de una vida artística. La expresividad de la naturaleza es, pues, como las ondas sonoras del ritornelo del *Scenopoïetes*: puro constructivismo.³⁴⁸ Si el arte restaura lo infinito —lo virtual— por medio de lo finito —lo actua—, este proceso no se lleva a cabo según un sentido romántico de lo sublime, con lo cual nuestra finitud permanece abrumada por la infinidad de la naturaleza. El arte, por el contrario, crea sensaciones finitas a través de las cuales se restaura lo finito, no como un más allá, sino como la infinidad de la finitud inmanente y genética. En otras palabras, no se refiere a *la* naturaleza, sino a *esta* naturaleza de la manera en que está siendo expresada y construida, en el aquí y en el ahora.³⁴⁹ En lugar de reconciliar una naturaleza infinita

³⁴⁸ Tras postular una ontología pluralista desde el punto de vista de lo material, lo energético y la representación, Guattari sostiene que tan solo permanecen formas de ser mutantes o variables que encontramos en la evolución filogenética, en el *socius* y en la creación artística. Este pluralismo ontológico y de las modalidades existenciales debe ser ubicado en el plano de inmanencia, es decir, desde un constructivismo donde cristalizan prácticas sociales y estéticas heterogéneas. Más allá de trascendencias, en la actualidad nos encontramos con «objetos que nos responsabilizan» y a partir de los cuales es posible crear y desarrollar algo, «desplegar un plano de inmanencia filosófico, un plano de construcción estético, un plano de funcionalidad científica» (Guattari, 2015, 82).

³⁴⁹ Véase Deleuze (1995), «*La inmanencia: una vida...*», *Philosophie* (París, Minuit), núm. 47. Obtenido de:

con el espíritu infinito por medio de una negación dialéctica de la finitud humana a través del arte —el destino hegeliano del arte romántico—, Deleuze y Guattari proponen restaurar la infinitud a través del arte, no a través del modelo del romanticismo, sino guiándose por el modelo de la modernidad.

La modernidad es, para Deleuze y Guattari, la era de lo cósmico. La negación dialéctica de la finitud humana del modelo romántico se verá reemplazada por un caosmos en el que la materia molecularizada emplea y expresa las fuerzas cósmicas en un plano de composición inmanente.³⁵⁰ El proceso de restauración de lo finito cósmico en lo finito estético se desarrolla según una doble operación: en primer lugar, la molecularización de la materia, y en segundo lugar, la captación de las fuerzas cósmicas. En este nuevo enfoque, la naturaleza romántica es reemplazada por la máquina moderna. El artista moderno trabaja con una materia molecularizada, por medio de la cual captura y hace sensibles las fuerzas cósmicas. Aquí nos desplazamos del puro expresionismo del romanticismo a una concepción del arte definida por su capacidad de construir el universo, la cual conlleva una transformación de la naturaleza en una tecnosfera: «la edad de la máquina, inmensa mecanosfera, plan de cosmización de las fuerzas a captar» (Deleuze y Guattari, 1988, 347). Aquellas fuerzas, tal y como afirman los pensadores, «ya no son las de la tierra, que todavía constituyen una gran forma expresiva, ahora son las de un cosmos energético, informal e inmaterial». Esto constituye un punto de inflexión con el romanticismo: «lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas, sino en las fuerzas, las densidades, las intensidades» (1988, 346). Para Deleuze y Guattari, la modernidad es una máquina abstracta, singular e inmanente que dirige agenciamientos concretos mediante una función-materia que, a diferencia del modelo romántico o clásico, construye una expresión material adecuada a las fuerzas cósmicas que ha liberado. En este caso, la expresión por disyunción deja paso a la expresión a través de la construcción.

La modernidad de Deleuze y Guattari difiere de la definición canónica de Clement Greenberg, heredera de Kant, según la cual la fase en la que ha entrado el arte en el siglo XX constituye la intensificación de la tendencia autocrítica de Occidente.³⁵¹ La modernidad, según Greenberg, es lo que otorga «pureza» al arte, y en su pureza encuentra la garantía de sus estándares de calidad y de autonomía. Greenberg describe a Kant como el «primer moderno genuino», en la medida que la modernidad constituye, en el dominio del arte, el equivalente a la filosofía crítica de Kant, puesto que encuentra en la especificidad de cada medio las condiciones *a priori* de un juicio estético objetivo y absoluto. La pintura abstracta exploró dichas condiciones de un modo autocrítico, por un lado, con la idea de la pintura «plana» y el color, y por otro, a través de la expresión de las sensaciones. Desde esta perspectiva, el ojo se revela «como una máquina sin asistencia de la mente» que es capaz

https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/05/deleuze_la-inmanencia-una-vida.pdf (última consulta: 6 de octubre de 2019). También disponible en Deleuze (2001), *Pure immanence: essays on a life*, Nueva York, Zone Books, p. 25-33.

³⁵⁰ Deleuze y Guattari describen el caosmos como un modulador o un sintetizador: «el sintetizador, con su operación de consistencia, ha sustituido al fundamento en el juicio sintético *a priori*: en él la síntesis es de lo molecular y de lo cósmico, del material y de la fuerza, ya no de la forma y de la materia, del Ground y del territorio» (Deleuze y Guattari, 1988, 347).

³⁵¹ Clement Greenberg, «Modernist art», en *The collected essays and criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance*, Chicago, University of Chicago Press, p. 85-86.

de lo que Greenberg llama una «contemplación desinteresada».³⁵² Esta máquina ocular es capaz de hacer un juicio estético universal, de identificar «el buen arte», como aquel que trasciende o excede su tradición histórica y representacional, y otorga a la sensación su verdad o esencia, sus cualidades apriorísticas. Sin embargo, a pesar de su moderno vocabulario, la herencia kantiana y hegeliana de Greenberg le impide ir más allá del modelo del romanticismo desde el momento en que la «absoluta opticalidad» greenberiana es el resultado del proceso dialéctico de su trascendentalismo teleológico orientado a la búsqueda de la sensación absoluta.

La concepción de la modernidad de Deleuze y Guattari contrasta con la de Clement Greenberg en la medida en que para los primeros no está determinada teleológicamente, ni su esencia se revela en el juicio desinteresado. El idealismo óptico de Greenberg encarna el trascendentalismo que criticarán Deleuze y Guattari, quienes postularán un entendimiento mucho más empírico y materialista. Nuestros autores asumen una materia molecularizada y caótica cuyas fuerzas están expresadas en el ritornelo que las compone y que las expresa. La cuestión de la modernidad, desde esta perspectiva, «ha devenido un problema de consistencia o de consolidación: ¿cómo consolidar el material, hacerlo consistente, para que pueda captar esas fuerzas no sonoras, no visibles, no pensables?» (Deleuze y Guattari, 1988, 346). En otras palabras, ¿de qué recursos dispone el arte para hacer visibles y audibles las fuerzas del cosmos? Este proceso no empieza con la esencialización o purificación del arte, sino con la molecularización de una materia que ha sido desterritorializada, que permite capturar las fuerzas del cosmos en bloques de sensación consistentes y autopoieticos. El paradigma estético de la modernidad de Deleuze y Guattari entiende la naturaleza desde el punto de vista de la relación «material-fuerzas» (Deleuze y Guattari, 1988, 34) y parte del problema romántico de lo sublime, es decir, de su expresión. La diferencia fundamental con el romanticismo consistirá en que no deseará restaurar un expresionismo trascendental. En su lugar, la modernidad compone sensaciones finitas, ritornelos o subjetivaciones que expresan, por construcción, fuerzas y materiales en un plano de composición caótico.

En una sensación, la materia molecular se construye y a su vez expresa las fuerzas inmanentes de la vida inorgánica. En la modernidad, el arte no representa lo impresentable, sino que implica la creación de la sensación, la cual es indisoluble de su plano de composición infinito. La sensación es la condición de la modernidad, en la medida que el arte es creado cuando «el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible» (Deleuze y Guattari, 1993, 167).³⁵³ Es tan solo mediante la molecularización de la materia que emerge la creación artística, entendida como un «bloque de sensaciones», como «un mero ser de sensación» (Deleuze y Guattari, 1993, 168). El concepto clave es el de *creación*, el cual indica que la relación entre las obras finitas y la naturaleza cósmica infinita no se basa en una destrucción de la experiencia subjetiva tras la cual se reinstaura la trascendencia, sino que la destrucción resultante del enfrentamiento con el caos es la condición operativa de

³⁵² Clement Greenberg, «Towards a new Laocoon», en *The collected essays and criticism*, p. 29-30.

³⁵³ Cuando «toda la materia se vuelve expresiva [...] el material es tan diverso en cada caso que resulta difícil decir dónde empieza y dónde acaba la sensación» (Deleuze y Guattari, 1993, 168-167).

cualquier creación inmanente, de cada bloque de sensaciones, de cada territorio subjetivo. El arte, tanto su creación como su experiencia, se refiere al pasaje de lo finito a lo infinito y viceversa.³⁵⁴ Por ello, la molecularización de la materia conlleva, a su vez, una molecularización del sujeto personalológico, el cual se pulveriza en partículas, y define la creación artística como un proceso impersonal, en el que la muerte de la individuación personalológica, incluida la del artista, es la precondition para la emergencia de la sensación.

La construcción y la expresión del arte moderno se basan, por tanto, en el materialismo y el expresionismo. El proceso artístico logra captar las fuerzas del cosmos mediante un doble proceso: en primer lugar, una molecularización de la materia con la que trabaja y, en segundo lugar, un injerto de sensación a esa materia. De esta manera, el artista y la obra de arte se constituyen en un mismo bloque indivisible, en una producción de subjetividad posthumana de función-materia que constituye una expresión de la inmanencia del universo.³⁵⁵ El arte moderno, hemos visto, crea lo finito por medio de la creación de un ritornelo que a su vez restaura perpetuamente lo infinito en su propio devenir. El ritornelo, entendido desde este prisma, se crea a sí mismo a medida que se despliega, es una expresión de la construcción de su plano de composición virtual y cósmico. En otras palabras, el arte crea una obra finita como la expresión actual de la emergencia cósmica, en el aquí y en el ahora. La obra de arte, como el pueblo y la Tierra, no se proyectan ante un cosmos que los limita, sino que se constituyen como «vectores de un cosmos que los arrastra», lo que hará que «el propio cosmos será arte. Se trata de «Convertir la despoblación en un pueblo cósmico, y [...] la desterritorialización [en] una tierra cósmica». He aquí la implicación del creador: «ese es el deseo del artista-artesano, aquí o allá, localmente» (Deleuze y Guattari, 1988, 349). El artista romántico se desvanece en beneficio de su figura moderna, el cual se define como un «artesano cósmico» que se encuentra fabricando una «bomba atómica artesanal» (Deleuze y Guattari, 1988, 348).³⁵⁶ Para recapitular, el arte moderno crea un finito local que restaura lo infinito cósmico, y la expresión del primero es la construcción del segundo. Esto es así porque lo absoluto de la caosmosis, esto es, la inmanencia radical, no está dada, sino que debe que ser creada. El arte moderno empieza como un arte de desterritorialización que va más allá de los estados percibidos y afectivos de lo vivido para ver «los estrechos abrazos de la vida con lo que la amenaza» (Deleuze y Guattari, 1993, 172). Esta amenaza no es la que hace descubrir lo trascendente, sino que es el peligro que se abraza para transformar la vida en algo que es verdaderamente viviente, la vida de un pueblo futuro. Es en este momento que uno deviene «como la hierba», esto es, «ha creado una multitud, ha hecho de todo el

³⁵⁴ Para un estudio pormenorizado de la relación entre lo finito y lo infinito en el arte, véase Simon O'Sullivan (2012), *On the production of subjectivity: five diagrams of the finite-infinite relation*, Nueva York, Palgrave Macmillan, y Simon O'Sullivan (2017), «The finite-infinite relation. A conversation with Simon O'Sullivan», en Anthony Morgan (ed.), *The kantian catastrophe? Conversations on finitude and the limits of philosophy*, Newcastle, Bigg Books.

³⁵⁵ Como sostiene Guattari, estamos hechos de la misma materia que el cosmos. Nuestro ser no acaba en nuestra piel, sino que constantemente nos ubicamos en agenciamientos formados por una infinidad de componentes más que humanos. Las posibilidades de recombinación son tan infinitas como las propias partículas que habitan el cosmos: «como el cosmos, no me reconozco ningún límite» (Guattari, 2000, 241).

³⁵⁶ El doble proceso de la creación estética molecularizada de la materia e injerto de la sensación es descrito por Deleuze y Guattari del modo siguiente: el artista creador «comienza mirando en torno suyo, en todos los medios, pero para captar la huella de la creación en lo creado, la naturaleza naturalizante en la naturaleza naturalizada; y luego, instalándose “en los límites de la tierra”, se interesa por el microscopio, por los cristales, por las moléculas, por los átomos y partículas [...] se abre al Cosmos para captar sus fuerzas en una “obra”» (Deleuze y Guattari, 1988, 342).

mundo un devenir, puesto que ha creado un mundo necesariamente comunicante, puesto que ha suprimido de sí mismo todo lo que le impedía circular entre las cosas y crecer en medio de ellas» (Deleuze y Guattari, 1988, 282).

Capítulo 6. Estética ecosófica y sensibilidad posthumana. Una aproximación genealógica

Introducción

En este apartado elaboraremos un recorrido analítico y crítico por una selección de proyectos de diferentes creadores que pueden ser considerados como exponentes de una práctica artística que heterogeniza la subjetividad y transforman la sensibilidad mediante las operaciones de diferentes regímenes de signos. Partiendo de los presupuestos de la rizomática del arte que hemos expuesto anteriormente, concebimos los proyectos no como textos, sino como vectores de experimentación. De ahí que nuestro objetivo no se centre tanto en descifrar unos códigos lingüísticos, sino en analizar un *obrar* o un maquinismo particular del arte, atendiendo a la capacidad de cada obra de producir una existencia singularizada que puede ser considerada como el desarrollo principal de una articulación ecosófica engarzada en los registros de la ecología medioambiental, la ecología social y la ecología mental. Esta producción singular de existencia necesariamente comporta una mutación en el orden de lo sensible promovida por una conexión con universos de valor más allá del antropocentrismo y del humanismo y más acá del régimen de equivalencia generalizada que impone el capitalismo mundial integrado. En suma, las operaciones ético-estéticas de los ritornelos afectivos que examinaremos —los cuales situamos en la intersección entre la generalización de la estética y la individuación de los afectos y perceptos— serán descritas desde un paradigma de la experimentación irreducible a la representación y al significante lingüístico.

Lejos de estar confinado en unas coordenadas espaciotemporales concretas, este «obrar singular» del arte puede ser «excavado» en cualquier periodo histórico, siguiendo un «método arqueológico» heredero de las investigaciones del historiador Michel Foucault sobre la historia del pensamiento.³⁵⁷ Este método se articula alrededor de la asunción que tanto los sistemas epistémicos como las formaciones discursivas se rigen por unas reglas que van más allá de la gramática y la lógica. Foucault sostiene que estas reglas operan por debajo de la conciencia de los sujetos individuales, definiendo un sistema conceptual de posibilidades que determinan *a priori* los límites del pensamiento en un campo o periodo determinado. En este sentido, emplear la arqueología como método posibilita elaborar una historiografía que no descansa en la primacía de la conciencia del sujeto unitario y nos permite operar en un nivel preindividual que desplaza tanto la fenomenología

³⁵⁷ Michel Foucault desarrolla este enfoque arqueológico en *Las palabras y las cosas* (publicado por primera vez en 1966) y en *La arqueología del saber* (1969), que se puede considerar, este último, como el tratado del método. Visto en retrospectiva, tanto la *Historia de la locura* (16961) como el *Nacimiento de la clínica* (1963), al menos de manera implícita, pueden considerarse asimismo como «aplicaciones» de este método.

como la historiografía tradicional. Al igual que la genealogía de la moral que Nietzsche desarrolló a través de la noción de *poder*, la genealogía de Foucault supone unos orígenes complejos, mundanos y exentos de gloria, y rechaza un esquema lineal y evolutivo basado en el progreso. Este método genealógico tiene por objetivo mostrar que un sistema de pensamiento dado, más que el resultado de tendencias racionalmente inevitables, es el resultado de giros y acontecimientos contingentes que se dan en la historia. Semejante empresa puede ser vista como un intento de mostrar el pasado plural y a veces contradictorio, y por encima de todo pone en primer plano la influencia que ha tenido el poder sobre la constitución de la verdad.

La noción de *agenciamiento colectivo de enunciación* con la que Guattari da cuenta de la pluralidad del ser, con la que piensa efectivamente otros entornos, otras relaciones y otra productividad, no se inscribe en las coordenadas de una historia lineal, teleológica, causalista o finalista. Las relaciones o interacciones que mantienen los diversos componentes del agenciamiento tienen un carácter maquínico y se desarrollan de manera transespacial y transtemporal en el plano de consistencia, introduciendo la idea de una temporalidad maquínica y una territorialidad maquínica. El pensamiento rizomático es contrahistórico en la medida que desplaza un pensamiento lineal y vertical que privilegia al ser como una excepcionalidad ontológica, en favor de un pensamiento horizontal y experimental que traza múltiples conexiones heterogéneas entre seres. En lugar de rastrear linajes genealógicos específicos de origen, selección y reproducción, el enfoque genealógico deberá ser orientado a cartografiar una red de alianzas simbióticas, filiaciones transespecie, simbiogénesis y coevolución.³⁵⁸ Guattari sostiene que precisamente ha sido la obstinación hacia una visión de pensamiento lineal lo que ha conducido a las sociedades a las crisis de los modos de vida en relación con la ecología mental, social y medioambiental. Por tanto, la propuesta de pensar en cómo podemos recomponer las subjetividades y de modo más general pensar otra finalidad para las actividades humanas, comporta necesariamente una reconfiguración de la noción de *historia*.

Definiremos nuestra aproximación genealógica como una historiografía sin sujeto trascendente, una contrahistoria que niega la uniformidad, la regularidad y el progreso lineal de la historia, y destaca la irregularidad y la inconstancia de la verdad. Partiendo de Guattari y Deleuze, describiremos las prácticas artísticas que conforman nuestra genealogía como ritornelos ecosóficos. Entroncando con las ideas de Foucault, nuestro enfoque no se ocupará de una búsqueda de los orígenes, sino que lo formulamos como una investigación particular sobre elementos aún no historizados. En otras palabras, nuestro estudio pretende aportar una lectura inédita sobre un conjunto de prácticas artísticas que si bien han sido objeto de atención por la historia y la teoría del arte, en general han sido abordados en términos muy distintos a los que nosotros planteamos. En este sentido y

³⁵⁸ La bióloga Lynn Margulis define la simbiogénesis como un mecanismo evolutivo que, como consecuencia de determinadas composiciones simbióticas, origina la creación de nuevas especies. Si la simbiosis se puede definir como «el sistema en el que miembros de diferentes especies viven en contacto físico», la simbiogénesis se refiere al «origen de nuevos tejidos, nuevos órganos y organismos —incluso especies— por el establecimiento de simbiosis duraderas o permanentes» (Margulis, 1998, 5-6). Desde el momento en que cuestiona de manera directa el ideal humanista de que la esencia humana está compuesta por individuos humanos, y en su lugar destaca el carácter de multiplicidad ecológica de todos los cuerpos —como hemos visto, Guattari lo llama *agenciamiento colectivo*—, *simbiogénesis* es un concepto que destaca por su carácter posthumano.

haciendo justicia al método genealógico, los casos de estudio que analizaremos en este apartado podrían llamarse, más que antecedentes, simplemente *otras muestras* que mantienen todo tipo de conexiones rizomáticas con los casos de estudio que analizaremos en la tercera parte y, al mismo tiempo, mantienen una multitud de relaciones potenciales con obras de arte tanto del pasado como del futuro. Nuestra aproximación puede ser vista como una historia rizomática del arte que transversaliza, de una vez, al artista, a la obra de arte, a los usuarios/participantes y a los historiadores/teóricos y críticos del arte, y que conecta definitivamente la práctica con el pensamiento del arte.

Con este estudio no pretendemos inscribir la obra de los artistas en los grandes relatos de la historia del arte que los han sobrecodificado según las categorías estilísticas del arte conceptual, el posmodernismo, el *land art*, el *eco-art* o el arte medioambiental. Esto equivaldría a hacerlos depender de las significaciones y los sistemas de representaciones que los estratifican en unas coordenadas específicas: historia lineal de los lenguajes, estilos, según un enfoque teleológico y determinista. Nuestra opción, por el contrario, analiza con detenimiento el potencial de transversalidad, alteridad y diferenciación de cada ritornelo afectivo para atestiguar la manera en que cada obra de arte tiene capacidad de autoorganización —es autopoietica, se distingue por su cualidad performativa— y, por tanto, desencadena todo tipo de operaciones. Nuestro estudio es un ensayo de un diagnóstico, es una descripción afectiva de una sensación que promueve transformaciones, y no una explicación de causas —a pesar de que todo diagnóstico implica un conjunto de causas—. Esto no impide que eventualmente hagamos uso de descripciones de otros autores, incluso de los propios artistas, uso que quedará justificado en la medida en que contribuye a una mejor comprensión de los desarrollos ecosóficos de las prácticas artísticas. Yendo más allá de cuestiones biográficas, de estilo, lenguaje, escuela, etc., la eficacia de cada ritornelo ecosófico, definido por su naturaleza energético-material, se analizará en relación con su capacidad de desencadenar transformaciones afectivas; en otras palabras, los ritornelos se investigarán como puntos de partida de procesos, operaciones que permiten la proyección de líneas de fuga, que permiten desarrollos en el plano de la individuación sensible-subjetiva.

La aproximación genealógica, rizomática y no lineal que planteamos en este apartado no impide, por otra parte, que podamos localizar una serie de acontecimientos particulares en la historia que marcan puntos de inflexión en lo que respecta a la relación de los humanos con su entorno. En efecto, uno constatará que la mayoría de los proyectos que examinaremos en este apartado se desarrollan a partir de la década de los sesenta del siglo XX. Se podría afirmar que este periodo —el cual podríamos extender hasta los años cincuenta— marca la emergencia de las prácticas ecosóficas tanto en el ámbito de la práctica del arte como en el de las prácticas sociales. Esta emergencia puede ser vista como un efecto directo de los paradigmas de la teoría de sistemas y de la cibernética, los cuales motivaron una profunda transformación del concepto de *entorno*, de *cuerpo*, de *tecnología*, y sobre todo de las relaciones entre estos tres elementos. Desde el ámbito de la teoría de sistemas, el entorno se concibió desde el punto de vista de la ecología, esto es, como un sistema de fuerzas y agentes interdependientes en el que el humano no se constituye como el eje central alrededor del

cual se distribuye y se articula su mundo inmediato. Con la teoría de sistemas, el ser humano pasaba a ser visto como un conjunto de agencias que podían resultar tanto beneficiosas como dañinas para el medio ambiente. Paralelamente, la cibernética transformaba la comprensión de la tecnología, la cual dejaba de verse desde el punto de vista de la mecánica para pasar a ser entendida como un sistema de control e interacción.

Convendrá aquí hacer una distinción operativa entre los conceptos de *ecología* y de *medio ambiente*. Si bien la noción moderna de *medio ambiente* como hábitat natural se remonta al siglo XIX y a la consolidación de la historia natural como disciplina, no fue hasta la segunda mitad del siglo XX y como consecuencia de los desarrollos de la teoría de sistemas y la cibernética que el concepto de *ecología* pasó a asociarse con el estudio sistemático de los organismos en su entorno, una ciencia que no solo analizaba el medio ambiente, sino que abría la puerta a modificarlo en base al estudio sistémico en el que se centraba. Mientras que el medio ambiente se refiere a un contexto dado en el que habita un organismo en el que factores específicos determinan sus condiciones de vida, la ecología se interpreta como un sistema en el que las diversas fuerzas, objetos y seres son percibidos como interdependientes. Mientras que el medio ambiente sería más próximo a la noción de *entorno* —el cual estaría organizado alrededor de un punto focal—, la ecología se referiría a un enfoque donde se perciben una serie de relaciones de manera sistémica o transversal. El biólogo Jakob von Uexküll definió a finales del siglo XIX la noción de *Umwelt* (del alemán, “mundo inmediato”, “mundo fenoménico”, “mundo propio”) como el entorno o el medio ambiente. Según esta noción —que, por otra parte, fue decisiva para la teoría de sistemas y la cibernética— no hay significado fuera del territorio de cada cuerpo (ya sea humano o no humano). Este territorio hace referencia a un entorno que no se puede separar de las entidades vivientes que lo ocupan y lo conforman, de ahí que tenga una naturaleza afectiva y sensorial. En otras palabras, la disposición afectiva de cada organismo es producida de manera directa por configuraciones medioambientales. Esto define al entorno como productor de subjetividad y al mismo tiempo como transformador de las capacidades sensoriales de cada organismo. El enfoque ecológico, contrariamente al medio ambiente, se organiza horizontalmente como una red sin centro en la que los seres humanos no ocupan una posición ontológica mayor que la de cualquier otro organismo.

El concepto de *ecología* como un sistema dinámico de fuerzas, relaciones, materias y agentes, alcanzó una relevancia social en un momento en el que los beneficios desiguales de la industrialización, el agotamiento de los recursos, las crisis energéticas y la guerra nuclear inauguraron una nueva perspectiva planetaria que ponía en el centro del debate la habitabilidad en la Tierra. Esta perspectiva global estimuló la creación de una perspectiva tecnocrática que aspiraba a redirigir o revertir esas agencias negativas sobre el medio ambiente mediante todo tipo de operaciones técnicas. A pesar de que la percepción acerca de los efectos nocivos de la industrialización se puede rastrear en el siglo XIX,³⁵⁹ la noción de *naturaleza* aún se definía generalmente como un compuesto

³⁵⁹ El teórico cultural Nicholas Mirzoeff (2014, 221) ha argumentado que el óleo titulado *Impression, Soleil levant* (*Impresión, sol naciente*), de Claude Monet (1870), al captar el ambiente ahumado producido por la quema de carbón en el entorno del puerto industrial de Le Havre, en la región de Normandía, al mismo tiempo registra y estetiza la destrucción

de fuerzas independiente de la agencia humana. No será hasta empezada la segunda posguerra mundial que la noción de *medio ambiente* definida como el entorno en y con el cual los seres vivos mantienen todo tipo de relaciones, combinada con un concepto de *ecología* como un sistema evolutivo de relaciones entre diferentes elementos y fuerzas, abrirán la puerta a una profunda reconsideración de las consecuencias de las praxis humanas en el planeta.³⁶⁰ Las primeras fotografías de la Tierra obtenidas en 1968 por los astronautas que fueron enviados a la luna a bordo del *Apolo 8* produjeron un nuevo icono: el *blue marble* (la “canica azul”). Esta nueva figuración contribuyó a que cristalizara esta perspectiva global en el imaginario colectivo en una doble vertiente: tanto subversiva —evidenciaba la fragilidad de la Tierra y apelaba a la responsabilidad hacia el único mundo que compartimos— como represiva —ofrecía una nueva visualidad totalizante de la Tierra y, con ella, múltiples prácticas de control y vigilancia militar desde los satélites.³⁶¹

6.1. Geoestética, flujos entrópicos y percepción postnatural en la obra de Robert Smithson

La obra de Robert Smithson (1938-1973) se inscribe comúnmente dentro del debate acerca de la crisis del medio artístico que inauguró el minimalismo, en el que los valores trascendentalistas y espirituales, la actitud heroica y el progreso teleológico que subyacían en el expresionismo abstracto se vieron impugnados por una generación de artistas que, haciéndose eco de la muerte del autor (Barthes, 1987), purgaron a la obra de arte de toda cualidad apriorística, y reconciliaron su práctica con la experiencia del espectador. Las nuevas preocupaciones iban más allá que cualquier lógica mediática, estilística o lingüística, lo que dio paso a la utilización no solo de todo tipo de materiales, sino también de todo tipo de procedimientos, los cuales fueron explorados por el arte procesual y el *povera*, el *body art*, el arte de la *performance* y de la instalación, el *land art* o los *earthworks*. Estas prácticas posminimalistas —en la medida en que al mismo tiempo bebían y rechazaban los principios del minimalismo— respondieron a la crisis del medio con la cristalización de dos actitudes: por un lado, con la desmaterialización de la obra de arte³⁶² y, por otro, con su completa

medioambiental antropogénica. Mirzoeff sostiene que esta característica forma parte de la cultura visual de Francia tan temprano como en 1907, fecha en que Maurice de Vlaminck realizó su pintura *Le Havre, les bassins*.

³⁶⁰ Una multiplicidad de acontecimientos catalizó la conciencia ecológica durante la década de los sesenta. En los Estados Unidos, la publicación en 1962 del libro *Silent spring*, de la bióloga Rachel Carson, denunciaba los efectos devastadores del pesticida DDT, esto es, el compuesto principal de los insecticidas, que si bien en un inicio sirvió para controlar infecciones causadas por insectos vectores, como la malaria y el tífus, al constatar que se acumulaba en las cadenas tróficas y que podía intoxicar a los alimentos fue prohibido. *Silent spring* influyó de manera notable en la formación de un movimiento social que condujo a la fundación de la Agencia de Protección Ambiental de los Estados Unidos en el año 1970.

³⁶¹ Poco meses después de la publicación de la primera imagen de la Tierra, el biólogo Stewart Brand (1969) lanzó la primera edición del fanzine contracultural *Whole Earth Catalogue*. En los textos se abordaban temas como la autosuficiencia, la ecología, la educación alternativa, por ello tenía el subtítulo *Access to Tools* (“Acceso a herramientas”). Brand creía que la primera imagen de la Tierra sería un poderoso símbolo que evocaría un destino compartido y apelaría a la necesidad de elaborar estrategias para alcanzar una sociedad más justa y más equitativa.

³⁶² Para la curadora y crítica de arte Lucy Lippard, la desmaterialización de la obra de arte inaugura dos formas de entender la creación: en primer lugar, desde el punto de vista de la idea, y en segundo, desde la acción. Esta segunda modalidad, en la cual se acomodaría el arte procesual, consistiría en la transformación de la materia en energía, movimiento y temporalidad. Véase Lucy Lippard (2004), «Intentos de escapada», en *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, p. 7-38.

rematerialización.³⁶³ Si bien establece un diálogo con los *objetos concretos* de un minimalismo que a finales de los años sesenta ya se había normativizado, Smithson participa de los desarrollos del arte procesual y de los *earthworks*, lo que le llevará a involucrarse en la elaboración de una noción expandida de escultura que desembocará en una transformación del propio quehacer artístico, de la percepción y de la sensibilidad.

La reconfiguración estética que se encuentra en el centro de una nueva concepción material del arte, en el caso de la obra de Smithson se articula sobre el concepto de *entropía*. Del griego *εντροπία* (“entropía”) y *έντροπή* (“entropé”), *entropía* significa, en términos generales, confusión motivada por un movimiento o por un giro, acción de dar la vuelta, retorno o cambio de disposición de algo.³⁶⁴ Como segunda ley de la termodinámica, la entropía es una magnitud física como la temperatura, la densidad, la masa o el volumen, con la cual se mide el coeficiente de transformación de los cuerpos en función de su energía. En física sirve para explicar por qué algunos procesos suceden de una determinada manera en función del grado de desorden molecular de un sistema o de la tendencia a la disgregación de la energía entre los cuerpos, por oposición al coeficiente de contención. Si en cualquier sistema coexisten diferentes microestados de energía, la entropía calcula la probabilidad de que ocurran cambios sistémicos en función de la probabilidad de sus microestados. Lo innovador de la práctica de Smithson es que hace extensiva esta concepción no solo a los sistemas naturales, sino también a los sistemas sociales y tecnológicos. Con esta expansión de la noción de entropía, todos los cuerpos, comportamientos y prácticas son susceptibles de ser analizados desde el punto de vista de su grado de desorden molecular, en tanto que sistemas.

El primero de los textos donde Smithson trabaja el concepto de *entropía* se titula «La entropía y los nuevos monumentos» y fue publicado en *Artforum* en junio de 1966.³⁶⁵ En él, Smithson habla de aquellos artistas que le son contemporáneos —como Dan Flavin, Donald Judd o Robert Morris— desde el punto de vista de los procesos materiales y mnemónicos, enfatizando la capacidad de dinamismo y de mutabilidad de la materia. Lejos de restringirse a lo que podríamos llamar el *ámbito de la naturaleza*, los flujos entrópicos transversalizan sistemáticamente lo humano y lo no humano, y a su vez pueden ser entendidos como un índice del malestar que experimentó Smithson con una cultura en progresiva decadencia. El agotamiento de una sociedad de consumo, la cooptación del arte por las instituciones artísticas y la reducción del arte a su valor económico, y la deriva necropolítica de los Estados Unidos, se convirtieron en objeto de una denuncia del *statu quo* que Smithson reflejó en muchos de sus escritos desde bien temprano.³⁶⁶ Para Smithson, repensar el arte

³⁶³ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh (2006), *Arte desde 1900*, p. 534.

³⁶⁴ Obtenido de: <http://etimologias.dechile.net/?entropia> (última consulta: 3 de agosto de 2019).

³⁶⁵ Este texto forma parte del compendio de textos compilados por Nancy Holt y publicado bajo el título *Robert Smithson. Selección de escritos*, México, Alias, 2009, p. 15-30. En lengua castellana existe otra traducción de este y otros textos inéditos publicados en el catálogo de la exposición retrospectiva *Robert Smithson: el paisaje entrópico*, que se celebró en el Institut Valencià d'Art Modern de abril a junio de 1993. Véase «Escritos de Robert Smithson», en Maggie Gilchrist, James Lingwood y Kay Larson (ed.) (1993), *Robert Smithson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM / Generalitat Valenciana, p. 65-234.

³⁶⁶ La crítica a las dinámicas que implican al conjunto de personas, instituciones y entidades socialmente influyentes en el mantenimiento y el control del orden establecido, mereció la atención en un artículo titulado «The establishment» (“El

era tan urgente como repensar la vida misma, y en lo que respecta al *establishment* artístico, la entropía se convirtió en una poderosa herramienta para contrarrestar los predicados tanto de la estética formalista greenberiana como de los conceptualismos que pretendían reducir el arte a la idea.

Frente a estas dos tendencias dominantes en la década de los sesenta, Smithson se implicó en una crítica de la represión del significante, de la representación y del giro lingüístico tanto desde sus escritos como desde sus proyectos de tierra y sus films. En su artículo titulado «Hacia el desarrollo de una terminal aérea», publicado en *Artforum* en 1967, en el que Smithson habla de su visión como artista del proyecto de desarrollo de un aeropuerto entre Forth Worth y Dallas, aboga por un «sensualismo» en oposición a un «racionalismo» que ha secuestrado al referente por la representación. En términos generales se puede establecer un paralelismo con el desplazamiento por el que aboga Guattari del paradigma cientista, identitario y trascendente, al paradigma ético-estético, constructivista e inmanente, en su proyecto ecosófico. El artista lo expresa de este modo: «el avión ya no “representa” a un pájaro [...] puesto que el movimiento del aire alrededor de la nave ha dejado de ser visible. El sentido del vuelo ha sido [...] condicionado por un racionalismo que supone verdades —como la naturaleza, el progreso y la velocidad—. Al decir de Smithson, «dichos sentidos no son más que “categóricos” y no tienen fundamento en hechos reales». Esta obsesión por la categorización, que se expresa en el ámbito del arte en una manía por la delimitación, segmentación y jerarquización, «alimenta un detalle lingüístico hasta convertirlo en un anticuado sistema de significados, de modo que no podemos ver al avión en función de la ‘velocidad’» (Smithson, 2009, 66).

Desde esta perspectiva, tanto el arte como la subjetividad destacan por sus cualidades polifónicas, es decir, por estar compuestas de una variedad de componentes significantes y asignificantes, los cuales no se pueden reducir ni al lenguaje ni al paradigma de la comunicación. En última instancia, la «inmersión caósica» (Guattari, 1996, 111) que ofrece el encuentro con el arte constituye una oportunidad para infundir vitalismo o *capacidad autopoietica* a un arte que ha sufrido los efectos de una esclerosis, de una calcificación y de un total silenciamiento por su mercantilización, su *disciplinación* o su conceptualización, a lo que Smithson siempre se oponía.³⁶⁷ La obra de Smithson se distancia de esta manera de aquellos *earthworks* realizados por artistas como Michael Heizer, los cuales se entendían como intervenciones en un paisaje concebido desde el punto de vista de la representación pictórica, en la que los bulldóceres sustituyen al pincel y las rocas, y la tierra, a la pintura. La obra de Smithson, por el contrario, se asienta en una concepción material del entorno, el cual pasa a estar conformado por una multiplicidad de dinámicas entrópicas que hacen desaparecer la ilusión de eternidad y resitúan los cuerpos en una lógica de flujos que los transforman

establishment”), publicado en *Metro* en 1968. Smithson empezaba el texto de la siguiente manera: «La noción de un *establishment* parece ser un cuento de hadas social, una utopía mortal o un sistema invisible que inspira una sensación de temor casi mítica: es un “mal sueño” que de alguna manera ha consumido al mundo. Propongo ver el Establishment como un estado mental, como una mente trastornada que parece ser una ciudad mental de la muerte» (Smithson, 1996, 97).

³⁶⁷ En este sentido se podría establecer un paralelismo con Joseph Beuys, quien criticaba la disciplinación del arte y el cual se veía como un chamán o mediador de un arte que había sido despojado de su elemento mítico o espiritual.

permanentemente. Esta concepción acerca de los flujos entrópicos no se puede captar por la representación y debe ser aprehendido por la experimentación, la sensibilidad y la sensación.³⁶⁸

Sobre estas coordenadas se asienta su noción de *paisaje dialéctico*, elaborada en textos como «Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico», publicado en *Artforum* en 1973. Alejándose de una visión estática, formalista e identitaria del espacio y poniendo como ejemplo el Central Park de Nueva York, diseñado por el arquitecto, periodista y botánico Frederick Olmsted, Smithson redefine el paisaje como una interfaz de relaciones inseparables de su propia experimentación, que exponen a los cuerpos a una serie de transformaciones materiales e inmanentes. Smithson asigna estas cualidades a la experiencia de lo pintoresco: «lejos de ser un movimiento interno de la mente, lo pintoresco se basa en el terreno real; precede a la mente, en su existencia externa material. Dentro de esta dialéctica, no podemos desarrollar una visión parcial del paisaje. Un parque», prosigue Smithson, «ya no puede ser considerado como una “cosa-en-sí-misma”, sino más bien como un proceso de relaciones en curso que existen en una región física: el parque se convierte en una “cosa-para-nosotros”». Al decir de Smithson, «semejante dialéctica es una forma de ver las cosas en función de una multiplicidad de relaciones y no como objetos aislados. Para quien estudia la dialéctica, la naturaleza es *indiferente* a cualquier idea formal» (Smithson, 2009, 173-174).

Smithson desarrolla una sensibilidad postnatural que no consiste en *respetar la esencia de la naturaleza* como una forma de neutralizar las injerencias del hombre y de su tecnología, ni tan solo de *crear otra naturaleza*, sino que más bien se centra en *desnaturalizar la naturaleza*, en el sentido de descolonizarla de los ideales trascendentales, humanistas y antropocéntricos que la convierten en materia inerte: «hay un cierto grado de deshacer en las piezas, en lugar de hacer; desmontar y volver a montar. No se trata tanto de crear algo como de crear, desnaturalizar o diferenciar, descomponer» (Smithson, 1996, 192). En otro lugar, Smithson afirma: «Tengo una fuerte tendencia hacia lo inorgánico, más que a lo orgánico. Lo orgánico es más próximo a la idea de la naturaleza. Estoy más interesado en la desnaturalización o en el artificio, que en cualquier tipo de naturalismo» (Smithson, 1996, 250). El paisaje dialéctico, que resulta de la percepción de que los flujos entrópicos transforman profundamente a los cuerpos, reemplaza a la substancia —cosa-en-sí-misma— y es experimentado por una sensibilidad postnatural que no cesa de efectuar conexiones rizomáticas entre la mente y la materia. Es en este sentido que la geoestética que individua tanto la obra plástica y escrita de Smithson, se convierte en un proyecto paralelo a la geofilosofía de Deleuze y Guattari. En las propias palabras del artista: «[...] en mi propio trabajo no solo te enfrentas a una abstracción, sino también al carácter físico del aquí y el ahora, y estas dos cosas interactúan en un método dialéctico y es lo que yo llamo una dialéctica de lugar. Es como si el arte en cierto sentido fuera un espejo y lo que está sucediendo ahí afuera fuese un reflejo. Siempre hay una correspondencia» (Smithson, 1996, 187).

³⁶⁸ En el establecimiento de una correlación ecológica vital entre el «aquí» de la economía del consumidor (galería o museo de arte) y el «allá» de la disrupción natural (canteras, minas a cielo abierto, vertederos industriales), sus primeros *non-sites*, de la misma forma que se niega a aliarse con cualquier noción homeostática de equilibrio de fuerzas entre el hombre y la naturaleza, la dialéctica entrópica evita cualquier operación de ecoblanqueo o *greenwashing*.

La noción de paisaje dialéctico que resulta de una relación inmanente entre la mente y la materia encuentra uno de sus desarrollos teóricos más destacados en el texto «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», publicado en *Artforum* en septiembre de 1968, en el que se postula una conectividad generalizada entre todos los cuerpos que, sin embargo, es asimétrica.³⁶⁹ Tal y como sostiene el artista, «nuestra mente y la tierra están en un constante estado de erosión; los ríos mentales desgastan orillas abstractas, las ondas cerebrales socavan riscos de pensamiento, las ideas se descomponen y crean piedras de inconciencia y las cristalizaciones conceptuales se segmentan en depósitos arenosos de la razón» (Smithson, 2009, 115).³⁷⁰ Este principio de conectividad generalizada y rizomática, que parte de la convicción de la inexistencia de las esencias —Smithson sostendrá que «la idea del objeto [...] [la] considero un problema mental, más que una realidad física» (Smithson, en Lippard, 2004, 140)—, conecta con la misma idea que permite a Guattari ver el arte como una máquina, esto es, como un agenciamiento de diferentes componentes que mantienen relaciones entre sí y con su afuera. Estas mismas relaciones son las que permiten aprehender la obra de arte desde una experimentación que va mucho más allá de la representación y de los efectos lingüísticos.

La estética postnatural de Smithson pueden ser considerada como una expresión de la *ecología oscura* (“dark ecology”) que ha teorizado el filósofo Timothy Morton. En *Ecology without nature* (2007), Morton sentencia que la noción mayoritaria que se tiene de la naturaleza tendrá que desaparecer en una sociedad donde las cuestiones sobre la ecología tienen cada vez más centralidad: «Por extraño que parezca, la idea de la naturaleza se está interponiendo en el camino de las formas propiamente ecológicas de la cultura, de la filosofía, de la política y del arte». Morton intenta desarrollar esta paradoja centrándose en las formas artísticas, ya que, como afirma el pensador, es en el arte donde se forman y se pueden deconstruir «las fantasías que tenemos sobre la naturaleza» (Morton, 2007, 1). En particular, el filósofo se centra en la literatura del período romántico que versa *sobre* la naturaleza, ya que, como sostiene, es este arte el que ejerce una influencia más notable en nuestro imaginario ecológico en la actualidad. El replanteamiento del concepto de *naturaleza* en relación con el de *ecología* que propone Morton, tiene por objetivo revisar críticamente aquella noción que ve la naturaleza como el otro de la humanidad y rechazar el privilegio de las entidades humanas sobre las no humanas. La ecología oscura emerge tras movilizar un proceso de *allanamiento ontológico*, esto es, el hecho de ver la misma potencialidad en todas las cosas, de ver la indisociabilidad entre lo natural y lo artificial, entre lo orgánico y lo inorgánico, como parte de una compleja red de interconexión generalizada.

En Smithson, una misma relación dialéctica conecta el *site* (“lugar”) con el *non-site* (“no lugar”), otro

³⁶⁹ Hemos optado por el título de la traducción del texto recogida en el catálogo de la exposición retrospectiva del IVAM, frente a «Una sedimentación de la mente: proyectos terrenos» de la edición de Alias, por la simple razón que nos parece más riguroso.

³⁷⁰ Esta idea resuena con la transversalidad entre las degradaciones de las ecologías individuales, colectivas y medioambientales con la que Guattari ve necesario analizar los problemas con los que nos encontramos hoy y que explican la crisis generalizada de las modalidades existenciales: «las relaciones de la humanidad con el *socius*, con la psique y con la “naturaleza” tienden, en efecto, a deteriorarse cada vez más, no solo en razón de contaminaciones y de poluciones objetivas, sino también por el hecho de un desconocimiento y de una pasividad fatalista de los individuos y de los poderes respecto a estas cuestiones consideradas en su conjunto» (Guattari, 1990, 22).

de los conceptos claves de Smithson que aplica a sus proyectos de tierra. La obra de arte se desdobra en el lugar —el lugar o entorno donde se realiza la obra o la acción— y el no lugar —su descontextualización en el espacio expositivo—. Lejos de entenderse como entes aisladas, el lugar y el no lugar están conectados por la idea de la experimentación: «los cubos o recipientes de mis *non-sites* recolectan los fragmentos experimentados en el abismo físico de la materia pura» (Smithson, 2009, 119). Un claro ejemplo de ello es *A non-site, Franklin, New Jersey* (1968) [Fig. 1], proyecto que fue expuesto en la que sería la primera exposición dedicada al «arte de la tierra». *Earth Works* se inauguró en octubre de 1968 en la galería Virginia Dwan de Nueva York. Entre los artistas participantes, además de Smithson, figuraban Carl Andre, Herbert Bayer, Walter DeMaria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Sol Le Witt, Robert Morris, Claes Oldenburg y Dennis Oppenheim. El no lugar de Smithson consistió en la disposición de una serie de cinco contenedores de madera con forma trapezoidal en el suelo, los cuales albergaban grandes trozos de piedra caliza con incrustaciones de zinc que Smithson había recogido de las minas de Franklin Furnace (Nueva Jersey, Estados Unidos). Sobre el muro perpendicular, Smithson colgó una composición de cinco fotografías aéreas del entorno de Franklin dispuestas de forma trapezoidal, las cuales estaban complementadas por un texto descriptivo que ofrecía visitas guiadas por el artista al lugar.³⁷¹ La estética geosófica de Smithson permite comprender el modo en el que el lugar y el no lugar mantienen relaciones de composición o descomposición, llevando a la experiencia del usuario a un primer plano, y exorcizando los espectros trascendentalistas del expresionismo abstracto.

En una entrevista realizada a Robert Smithson en julio de 1972 para los Archivos de Arte Americano, Paul Cummings le preguntó sobre cómo desarrolló la idea de la dialéctica entre el lugar y el no lugar, «en lugar de construir objetos específicos», a lo que Smithson respondió que partió de un cuestionamiento del formalismo: «comencé a cuestionar muy en serio toda la noción de *Gestalt*, la cosa en sí misma, los objetos específicos. Empecé a ver las cosas de una manera más relacional [...] tenía que preguntarme ¿dónde estaban las obras, de qué trataban?». Y este cuestionamiento también iba dirigido al espacio expositivo como espacio neutralizador del arte: «la construcción misma de la galería con sus salas blancas neutrales se volvió cuestionable. Así que me interesó llamar la atención sobre el espacio de la galería como una abstracción y, al mismo tiempo, tener en cuenta sitios menos neutrales, ya sabes, sitios que en cierto modo serían neutralizados por la galería. Entonces se convirtió en una preocupación por el lugar» (Smithson, 1996, 296). Esta experiencia relacional del entorno fue lo que le llevó a sintonizar el lugar con el no lugar de manera dialéctica, como una manera de rematerializar un arte al cual habían secuestrado su capacidad de enunciación y de transformación.

De esta manera, *A nonsite, Franklin, New Jersey* evidenciaba que *el mapa no es el territorio*, expresión popularizada por el ingeniero, filósofo y matemático Alfred Korzybski y posteriormente apropiada

³⁷¹ El primer *earthwork* de Smithson fue *Tar Pool and Gravel Pit* (“Pozo de alquitrán y fosa de grava”), que presentó para un concurso de escultura pública que convocaba el Ayuntamiento de Filadelfia, aunque nunca se llevó a cabo. Como recuerda Smithson en sus escritos, esta fue la primera vez que trabajó con una materia geológica que no tenía nada que ver con el mármol o el aluminio de la escultura minimal. Véase Suzaan Boetger (2002), *Earthworks. Art and the landscape of the sixties*, Berkeley, Los Angeles / Londres, University of California Press, p. 51.

por Deleuze y Guattari, con la que se indican los límites de la representación. Dicha expresión sugiere que uno nunca puede representar o capturar el mundo. El mapa define los límites, las interacciones internas y la identidad de un territorio. Es en este sentido que los mapas empiezan con abstracciones y someten al territorio a un ser de coordenadas numéricas y conceptuales. Afirmar que el mapa no es el territorio, por tanto, comporta entender que el territorio es mucho más que las abstracciones del mapa. Los no lugares de Smithson muestran precisamente lo que se desprende como resultado del mecanismo de intentar suplantar el referente por su representación. El no lugar vive a expensas de la ausencia del lugar, y sin embargo, esto no interrumpe la conectividad que el uno tiene con el otro, desde el momento en que la aprehensión de uno presuponían la continua presencia del otro.³⁷² La condición operativa de la dialéctica se materializaba en un juego de ida y vuelta, una reverberación entre un lugar expansivo y sin límites y un no lugar de contención y delimitador, el cual no era sino el resultado de la relación de inmanencia entre mente y materia: «no se puede decir que todo es tierra y no se puede decir que todo es concepto. Son ambos. Son dos cosas que convergen» (Smithson, 1996, 187).

Yucatan mirror displacements (1969) [Fig. 2-4] fue una acción que llevó acabo en el enclave mexicano de Yucatán y que consistió en un paseo con una serie de paradas en las cuales se procedió a la instalación de doce espejos de forma rectangular según nueve disposiciones diferentes, en nueve lugares distintos. La elección de los entornos reveló la predilección de Smithson por los lugares postindustriales y los entornos de transición —esto es, marcados por los flujos entrópicos—, como minas, canteras y lechos de los lagos en evaporación. Cada instalación era fotografiada y desmantelada inmediatamente antes de proceder a la siguiente intervención. Como el propio Smithson afirma, el medio del proyecto no era ni la tierra ni los espejos, sino la propia luz: «escogí un lugar y puse los espejos directamente sobre la tierra de manera que reflejaran el cielo. Estaba manejando la luz real como algo opuesto a la pintura. La pintura», prosigue Smithson, «para mí es materia y una cobertura, más que luz en sí. Me interesaba captar la luz real en cada punto y traerla a la tierra».³⁷³ A diferencia del ecologismo trascendentalista de Henry David Thoreau, que comportaba un replegamiento en el bosque como una manera de evadirse de la sociedad, Smithson se situaba *in media res*, en el entorno y en el lugar tal y como ha sido conformado por lo humano y lo no humano, incluyendo lo tecnológico. Si comprendemos este aspecto no es de extrañar que el artista sintiera una particular atracción por los residuos del capitalismo postindustrial manifestado en los paisajes entrópicos.

The monuments of Passaic (1967) es un trabajo compuesto por seis fotografías y un mapa, y por un ensayo publicado en *Artforum* en el mismo año [Fig. 5 y 6]. Ambos son el resultado de uno de los muchos recorridos que hizo el artista por su Passaic natal, en el estado de Nueva Jersey (Estados Unidos), cuyo objetivo era experimentar una serie de restos postindustriales como monumentos de

³⁷² Lucy Lippard reflexiona sobre esta cualidad en la obra de Smithson cuando afirma que «Smithson estaba simultáneamente involucrado en el lugar y conscientemente retirado de él». En *Undermining* (2014, 166).

³⁷³ Robert Smithson, «Fragmentos de una entrevista con Patricia Ann Norvell, abril de 1969», citado en Lippard (2004, 140).

una cultura decadente. El primer monumento que fotografió con su Instamatic era un puente que cruzaba el río Passaic [Fig. 7]: «caminar sobre el puente fue como entrar en una enorme fotografía hecha de madera y de acero; por debajo, el río existía como una gigantesca película que lo único que mostraba era un vacío continuo» (Smithson, 2009, 89).³⁷⁴ El segundo y tercer monumentos los componían diversas infraestructuras, como una «torre de bombeo conectada a una larga tubería» la cual «se apoyaba en serie de pontones» y se extendía a lo largo de la ribera hasta desaparecer en la tierra [Fig. 8]. El cuarto y quinto monumentos eran «seis largos tubos que llevaban el agua, a chorros, del estanque al río», que salían de «un cráter artificial lleno de agua cristalina» [Fig. 9]. Al decir de Smithson, «esto creaba una gigantesca fuente que hacía pensar en seis chimeneas horizontales arrojando humo líquido». El sexto y último monumento era una caja de arena de lo que parecía un parque infantil, que a Smithson le gustaba llamarlo «maqueta de un desierto» [Fig. 10]. En esta deriva, Smithson experimentó los deshechos industriales de Passaic como los restos de la «nueva Roma» —«Será que Passaic ha reemplazado a Roma como la Ciudad Eterna?» (Smithson, 2009, 94) — y cartografió un «paisaje [que] no era un paisaje [...] , sino] una especie de mundo de postal autodestructivo, de inmortalidad fallida y opresivo esplendor» (Smithson, 2009, 91).

Los efectos entrópicos creaban una multiplicidad de incisiones en un territorio olvidado por la planificación urbana: «en la ribera del río Passaic había muchos monumentos menores, como, por ejemplo, estribos de cemento que sostenían los lados de una nueva carretera en plena construcción». La autovía que reseguía el perfil del río «estaba en parte arrasada y en parte intacta; no era fácil distinguir la nueva carretera del viejo camino; ambos se confundían en un mismo caos». «Como era sábado», prosigue Smithson, «muchas máquinas estaban apagadas, por lo que parecían criaturas prehistóricas atrapadas en el lodo o, mejor, máquinas extintas: dinosaurios mecánicos con la piel arrancada» (Smithson, 2009, 91). Es desde un enfoque postnatural que Smithson se interesa por los procesos de descomposición de los materiales y productos de la modernidad industrial.³⁷⁵ Desde este punto de vista, la entropía es percibida incluso como un desgaste necesario que cuestiona directamente la ilusión de eternidad, racionalidad y universalidad de la cultura humanista y del sujeto liberal. El coeficiente de precariedad existencial a la que había llegado la sociedad de Smithson hacía desprender innumerables residuos de aquellas formas de vida que habían llegado a un estado de colapso sistémico.³⁷⁶ Smithson traslada sus afectos a estos residuos como una manera

³⁷⁴ Smithson publicó en *Artforum* un artículo titulado «The monuments of Passaic» (diciembre de 1967), donde confecciona una ékfrasis del afecto que experimentó en su deriva suburbana por los restos industriales. La versión original del texto se republicó bajo el título «A tour for the monuments of Passiac» en *Robert Smithson: the collected Writings* (1996, 68-74), y en lengua castellana como «Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey», en *Selección de escritos* (2009, 87-95).

³⁷⁵ «Parece que se está preparando una refinación basada en toda la materia que ha sido descartada por el ideal tecnológico» (Smithson, 2009, 122). Para Smithson, tanto las fotografías como el mapa, así como todos los monumentos con los que fue topando en su recorrido, tenían un efecto entrópico. Sobre la idea que tanto la escultura, como el mapa o el video tienen un efecto entrópico, refiriéndose al trabajo de su colega Donald Judd, Smithson afirma en un texto: «Al igual que las películas y los cines, el “material impreso” juega un papel entrópico. Los mapas, las tablas, los anuncios, los libros de arte y de ciencia, el dinero, los planos arquitectónicos, los libros de matemáticas, las gráficas, los diagramas, los periódicos, las historietas, los folletos y los panfletos de las compañías industriales, funcionan de la misma manera» (Smithson, 2009, 24).

³⁷⁶ «La oxidación, la hidratación, la carbonización y la disolución (procesos fundamentales de la desintegración mineral) son cuatro métodos que podrían utilizarse en la creación artística» (Smithson, 2009, 122). Estos procesos no solo deben ser vistos como simples «efectos» que se podrían aplicar a materiales artísticos, sino que son percibidos por Smithson

de invertir las operaciones categorizantes, jerarquizantes y atomizadoras de la modernidad: «Al rechazar los “milagros tecnológicos”, el artista comienza a conocer los momentos corroídos, los estados carboníferos del pensamiento y la contracción de la marisma mental en el caos geológico, en el estrato de la conciencia estética. Los residuos entre la mente y la materia son una mina de información» (Smithson, 2009, 122).

El recorrido de Passaic puede ser visto como una deriva afectiva que es sensible a la capacidad de enunciación de las estructuras industriales, en otras palabras, puede ser concebido como un recorrido sismográfico que registra los movimientos de los cuerpos de ritmos vibrantes y dialécticos que emergen de las ruinas de la modernidad tecnocientífica.³⁷⁷ De hecho, *Los monumentos de Passaic* despliegan una de las concepciones centrales de la obra de Smithson: las *ruinas al revés* (“ruins in reverse”).³⁷⁸ Esta noción se aleja de la ruina romántica porque según ella, «los edificios no *caen* en ruinas después de haber sido construidos, sino que se levantan en ruinas antes de serlo». Los deshechos que emergen de los edificios e infraestructuras conforme son erigidos, «existen sin un pasado racional, e independientemente de los “grandes eventos” de la historia», son «agujeros [que] son, de cierta forma, los vacíos monumentales que definen, sin intentarlo, las huellas-recuerdo de una serie abandonada de futuros» (Smithson, 2009, 92). Smithson tuvo la oportunidad de poner en juego su concepción de la ruina invertida en *Hotel Palenque* (1969) [Fig. 11-14], una serie fotográfica que muestra el estado ruinoso de un hotel en Yucatán (México),³⁷⁹ así como en *Asphalt roundup* (1969) [Fig. 15] y en *Partially buried woodshed* (1970) [Fig. 16 y 17], dos acciones que consistieron, por un lado, en el derramamiento de asfalto caliente por una de las laderas de una cantera de arcilla en las afueras de Roma con la ayuda de un camión³⁸⁰ y, por otro, en el enterramiento parcial de una cabaña abandonada del campus de la universidad del estado de Kent, con tierra y con la ayuda de una grúa.

Mientras que en *Hotel Palenque* la atención se fijaba en un edificio precario, un hotel aún en activo que ya se construyó como una ruina, *Asphalt roundup* y *Partially buried woodshed* son el resultado de una ruina intencionada, producida por el propio Smithson. Al decir del crítico y curador Martí Peran, la obra constituye una «construcción de una ruina» y una «explícita ilustración de la entropía». Según Peran, la operación smithsoniana de construir una ruina no consiste simplemente

como afectando de igual modo a las modalidades existenciales por una sensibilidad que contantemente nos remite a las articulaciones ecosóficas de Félix Guattari.

³⁷⁷ Carreri elabora una genealogía del caminar como práctica artística en Francesco Carreri (2002), *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili.

³⁷⁸ Hemos preferido decantarnos por la traducción del título presente en el catálogo del IVAM, en substitución de «ruinas en reversa» de la traducción de Alias, p. 92.

³⁷⁹ El curador Neville Wakefield habla del Hotel Palenque como un lugar indeterminado «donde la impresión del futuro es recibida por el pasado, donde la falta de sentido y la desintegración conviven con las antiguas necesidades mayas de circunvolución y terror [...]». Aquí el presente se convierte en la conjugación del futuro cercano y el pasado distante». En *Yucatan is elsewhere. On Robert Smithson's Hotel Palenque*. Disponible en: www.ubu.com/film/smithson_hotel.html (última consulta: 6 de agosto de 2019).

³⁸⁰ «Mi interés [con *Asphalt Rounddown*] es arrastrarlo al contorno de la tierra, para que esté permanentemente allí y sujeto a la intemperie» (Robert Smithson, 1996, 225). Un ejercicio similar llevado a cabo el mismo año es *Glue pour* (“Vertido de cola”), que fue la propuesta con la que participó en la exposición *955,000*, comisariada por Lucy Lippard y acogida en la Vancouver Art Gallery. La acción consistió en el vertido de un barril de pegamento por una ladera de Point Grey, un barrio de Vancouver.

en subvertir la lógica convencional del monumento —función de conmemoración—, ya que esta lógica se limita a recurrir a la evocación para luchar contra el olvido, y se organiza de tal modo que «el pasado permanece cancelado como tal y resistiéndose a cualquier actualización». La construcción paroxística de una ruina se erige sobre una concepción no lineal, una *duración* en el sentido bergsonian que recalibra la capacidad de intervenir en el futuro mediante un cuestionamiento del relato dominante: «construir la ruina, aquí y ahora, es enterrar lo viejo como una semilla que se adentra en la tierra hasta atravesarle los costados para rebrotar, donde encuentre un resquicio, como un futuro remoto». El tiempo fractal en el que se desarrolla la construcción de la ruina, al interrumpir la historia lineal que perpetúa el monumento, cuestiona la historicidad del presente de una manera violenta: «la construcción de ruina, materializando el pasado, convierte a la historia en anacrónica e instala el presente en una situación crítica».³⁸¹

La construcción entrópica de una ruina construye sedimentos de un pasado y engendra situaciones anacrónicas y presentes ahistóricas, y de esta manera, al decir de Martí Peran, el «fósil cultural» se transforma en un «fósil utópico».³⁸² El propio Smithson lo expresa de la siguiente manera: «estoy convencido de que el futuro está perdido en alguna parte de los basureros del pasado no histórico; está en los diarios de ayer, en los cándidos anuncios de películas de ciencia ficción, en el espejo falso de nuestros sueños descartados» (Smithson, 2009, 94). La ruina construida, pues, contrariamente a quedarse fosilizada en el pasado, se erige en permanente contacto con el pasado y con el futuro, según una noción del tiempo intermitente que desafía al tiempo biológico. Smithson sentía mucho interés por las ideas del historiador del arte George Kubler elaboradas en *The shape of time* (1962), en el cual habla de una suspensión de la temporalidad evolutiva en beneficio de una discontinuidad de saltos de tiempo. Desde este prisma se puede entender que «todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho hace algún tiempo, y así sucesivamente, sin interrupción, hasta el amanecer del tiempo humano» (Kubler, 1988, 58). La concepción del tiempo de Kubler se postulaba como un antídoto al método de la iconología/iconografía, el cual, heredero de los estudios sobre cuestiones filológicas y de interpretación histórica de Erwin Panofsky, acabó siendo dominante en la práctica disciplinaria de la historia del arte hacia la mitad del siglo XX.³⁸³

Kubler, especialista en arte maya y arquitectura en la Universidad de Yale, llevó a cabo un estudio en el que ahondaba en la naturaleza de la historia haciendo uso de herramientas analíticas y metodológicas innovadoras. Sus investigaciones parecían dar respuesta a una de las cuestiones que

³⁸¹ Martí Peran (2010), «Fósil de utopía», en Xavier Arenós (ed.) (cat. Expo.), *A.B.C. Casa de estudios para artistas - Canòdrom, 2010*, Barcelona, Associació per la Cultura i l'Art Contemporani, p. 135-136. Disponible en: www.martiperan.net/print.php (última consulta: 5 de agosto de 2019). En este pequeño ensayo, Peran hace hincapié en la entropía como un elemento que nos permite pensar la posible dimensión ecológica del arte: «En lugar de llevar el paisaje hacia la representación mediante un pincel, ahora se empuña una retroexcavadora con la que devolver la leñera a la tierra; así es como la dinámica del arte se equipara con los procesos ecológicos de erosión y regeneración».

³⁸² «Nada ha sucedido como para ser conmemorado, el pasado todavía transcurre, así como todo podría todavía suceder más allá y bien distinto de las promesas del pasado. Construir una ruina no es, pues, dibujar una huella anticipatoria, avanzar una noticia sobre el porvenir, sino construir una alegoría donde se conjugan por igual la melancolía de la pérdida, su propia realización y su prometedor superación»; Martí Peran, «Fósil de utopía», p. 138.

³⁸³ Kubler, siguiendo el trabajo de su profesor Henri Focillon, criticará el desarrollo del método iconográfico/iconológico en la medida en que solo daba cuenta de cuestiones de contenido e ignoraba la forma. Molly Nesbit analiza con detenimiento las implicaciones del pensamiento de Kubler para la práctica y el pensamiento del arte en *The pragmatism in the history of art* (2013), Pittsburg, Periscope, p. 55-66.

más han preocupado a los pensadores, esto es, la comprensión de los presupuestos que motivan el cambio histórico. Kubler aplicó modelos de la física y del procesamiento de señales para entender la relación entre las cosas y las coordenadas temporales, la comunicación diacrónica, y la transmisión y distribución señalética, y se preguntó acerca de la razón de la emergencia de los problemas y su acumulación en conjuntos de series. Poniendo en primer plano la cuestión de la actualidad, Kubler proponía comprender nuestra presencia inmediata desde el punto de vista de un vacío que tan solo puede ser llenado con señales del pasado.³⁸⁴ Smithson compartía muchas de las ideas de Kubler, como, por ejemplo, la que preconizaba que la ciencia física, y no la biológica, era más apropiada para considerar la naturaleza del arte.³⁸⁵ Smithson se inspirará fuertemente en el campo de estudio de la física para desarrollar sus proyectos de tierra, pues le permitía experimentar con territorios existenciales más allá del pensamiento organizado. La geoestética de Smithson también le permitió explorar la plasticidad del tiempo, y explotar una noción del tiempo como *fabulación creadora*. Será esta noción, que opondrá a una noción del tiempo como un *dogma de fe*, la que le permitirá experimentar obras contemporáneas como si pertenecieran a tiempos remotos. Esta sincronización estética cuestiona una noción lineal de la historia y del desarrollo evolutivo, del cual resultan las nociones de progreso, naturaleza, Dios o el capitalismo. Es así como esta noción del tiempo se convierte en una herramienta con la que Smithson consigue desterritorializar un presente agonizante.

Spiral jetty (1970) es quizás el *earthwork* más conocido de Robert Smithson. Para este trabajo, el artista concibió la construcción de una gran espiral mediante acumulaciones de piedras de basalto sobre la orilla del Gran Lago Salado (Great Salt Lake City), en Rozel Point (Utah, Estados Unidos) [Fig. 18]. Además del proyecto de tierra en sí, componen *Spiral jetty* un film y un ensayo que activan el *earthwork* mediante la imagen en movimiento y mediante las palabras. El ensayo funciona como un texto filosófico en el que Smithson desarrolla conceptos como el de *espiral* y en el que se detiene a hablar sobre la relación del *earthwork* con el lago. En este texto se detalla, con detenimiento, el delicado proceso de selección y construcción de la formación escultórica. El primer paso consistió en localizar el lugar adecuado para su construcción o, para ser más rigurosos, en comprender el momento en que el lugar escogía al artista. La experimentación de todo tipo de flujos y vibraciones materiales, el afecto violento de la materia maquínica, le condujeron a un estado inmanente con el lugar y con los cuerpos que lo pueblan. En palabras de Smithson: «A poco más de un kilómetro al norte de las filtraciones de petróleo, seleccioné el lugar de la obra. Capas irregulares de piedra caliza bajaban en una leve depresión hacia el este, y unos abundantes depósitos de basalto negro cubrían la península, lo que le daba a la zona un aspecto de destrucción [...] Mientras miraba el sitio [...] un

³⁸⁴ «[La] actualidad es cuando el faro está oscuro entre los destellos; es el instante entre el tic-tac del reloj; es un intervalo vacío que se desliza para siempre a través del tiempo; la ruptura entre pasado y futuro; la interrupción en los polos de un campo magnético giratorio, infinitesimalmente pequeño en suma real. Es la pausa, el tic y el tac, cuando nada sucede. Es el vacío entre acontecimientos. Empero, el instante de la actualidad es todo lo que podemos conocer directamente. El resto del tiempo surge solamente en señales enviadas a nosotros en este instante por innumerables etapas y por portadores inesperados. Estas señales son como energía cinética acumulada hasta el momento de la llamada, en que la masa desciende a través de alguna parte de su trayectoria hasta el centro del sistema de gravitación. Puede uno preguntarse por qué estas viejas señales no son actuales. La naturaleza de una señal es que su mensaje no es ni aquí ni ahora, sino allí y entonces» (Kubler, 1988, 27).

³⁸⁵ Smithson desarrolla esta idea en su texto «Cuasi-infinitos y la disminución del espacio» (Smithson, 2009, 57-64).

terremoto silencioso se extendió hacia la quietud palpitante, en una sensación giratoria sin movimiento. El sitio era un orbe que se envolvía a sí mismo en una gigantesca curvatura. De ese espacio giratorio emergió la posibilidad del *Spiral jetty*. Frente a esa evidencia, ningún concepto, idea, sistema, estructura o abstracción podía mantenerse en pie [...]. No tenía sentido preguntarse acerca de clasificaciones y categorías, pues no había nada semejante» (Smithson, 2009, 160-161).

La écfrasis sensible de Smithson intensifica la enunciación de las formaciones geológicas en perpetuo estado de flujo que habitan el Gran Lago Salado. Lejos de imponer una forma sobre un territorio como un ejercicio de representación, el artista amplifica las potencialidades albergadas en los materiales del lugar, y concibe el *Spiral jetty* como el resultado de un desarrollo basado en la experimentación. Es mediante una materialización de una sensación que la construcción del *earthwork* permite a los participantes experimentarla cada uno a su propia manera. Este segundo paso —el de la construcción del propio *Jetty*— se inicia tras haber marcado los dos elementos que lo componen: la cola y la espiral; tras lo cual, con la ayuda de camiones y palas cargadoras, se empieza a moldear la disposición. Se ha formado un agenciamiento colectivo compuesto por la agencia geológica, la alteridad maquínica y la humana. Este entorno es tan postnatural como la ribera del río Passaic, en el sentido que está conformado tanto por las agencias humanas como por las no humanas, y construye un lugar intervenido que ha sido despojado de toda preocupación por el origen. El tercer y último paso —y el que siempre se podrá repetir como una diferencia— es el de la propia experimentación por los usuarios, ya sea desde el propio *Jetty*, ya sea desde la orilla. Este juego con las escalas —con la experimentación de ellas— será un rasgo definidor de los trabajos de tierra de Smithson. En efecto, como ha sostenido el propio artista, practicar el *Spiral jetty* nos lleva a experimentar un «estado de materia indiferenciado» (Smithson, 2009, 161) que desorganiza el cuerpo, resultado de una conectividad rizomática, transversalizante y alterificada entre las intensidades materiales que cocreamos con el lugar [Fig. 19].³⁸⁶

La grabación de las imágenes aéreas comportaba otra diferencia de escala en la experimentación del *earthwork* [Fig. 20]. La sensibilidad postnatural de Smithson construye el plano de inmanencia y se involucra activamente en un devenir imperceptible y molecular.³⁸⁷ En este sentido, Simon O'Sullivan ha señalado que el *Spiral jetty* constituye una «máquina que produce una experiencia diferente de este mundo», y nosotros especificaríamos que esta experiencia es postnatural y posthumana. Según O'Sullivan, el *Jetty* Produce «un nuevo mito», una «conciencia alterada» basada en una dislocación tanto de la sensación de espacialidad como de la de temporalidad. La progresiva

³⁸⁶ «En las laderas de Rozel Point, cerré los ojos y el sol bañó de carmesí mis párpados. Al abrirlos, el Great Salt Lake estaba sangrando ríos escarlata. Mi vista se saturó por el color de las algas rojas que circulaban en el corazón del lago, latiendo por las corrientes color granate; eran venas y arterias que aspiran sedimentos oscuros. Mis ojos se convirtieron en cámaras de combustión que revolvían la sangre, resplandeciente a la luz del sol. Todo fue envuelto en una cromosfera llameante» (Smithson, 2009, 163).

³⁸⁷ «El helicóptero maniobró por entre el reflejo del sol sobre el *Spiral jetty* hasta llegar a su centro. El agua funcionaba como un inmenso espejo termal. Desde esa posición, el llameante reflejo hacía pensar en la fuente de iones de un ciclotrón que se extendía en una espiral de materia colapsada. Toda sensación de aceleración energética expiró en una quietud susurrante de calor reflejado. Conforme el helicóptero ganaba altura, una luz abrasadora se tragó las partículas rocosas de la espiral. La existencia entera parecía provisoria y paralizada [...]. Otra vez me estaba deslizando fuera de mí mismo, disolviéndome hasta llegar a un principio unicelular, tratando de localizar el núcleo en un extremo de la espiral» (Smithson, 2009, 164).

desaparición del espiral rocoso por la crecida del nivel del agua tras haberse construido le otorga una «cualidad de acontecimiento orientada al futuro» y tanto sus dimensiones como su ubicación ponen encima en primer plano la cuestión de «¿Para quién ha sido construido?». Ni la temporalidad ni la espacialidad del *Spiral jetty* son humanas o biológicas. Su experimentación «nos desplaza más allá de nuestros mundos habituales, más allá de nuestro espacio-tiempo familiar». En todo caso, son una temporalidad y una espacialidad de unas agencias geológicas y de una «temporalidad solar», en el sentido que, después de desaparecer, el *Jetty* volvió a emerger debido a los temporales de gran sequía de Utah. La materialización de la sensación de la que hablábamos antes, se experimenta en el momento que practicamos, habitamos y nos encontramos con sus agencias no humanas: el *Jetty* nos «pide que caminemos sobre él y que accedamos a su temporalidad mítica, su duración geológica e inhumana» (O'Sullivan, 2005, 119).

De hecho, Smithson escribe extensivamente sobre la experimentación de territorios, temporalidades y agencias posthumanas y postnaturales desde el punto de vista de una fluctuación permanente, de una cristalización y una deformación indisociables. Un texto en el que se refería a la arquitectura entrópica del *Hotel Palenque* también podría servir para describir los procedimientos maquínicos del *Spiral jetty*: «uno adquiere este tipo de sentido realmente sensual de algo que se extiende tanto dentro como fuera del tiempo, algo que no pertenece a la tierra y realmente está muy arraigado en la tierra. Este tipo de des-arquitectura impregna toda la estructura».³⁸⁸ Para O'Sullivan, el acceso a mundos no humanos que experimentamos cuando habitamos la espiral monumental creada con bloques de basalto negro sobre el lago endorreico, produce una experiencia tan intensiva como el film grabado por Smithson desde un helicóptero; constituye un *geocine* donde se manipula tanto la materia como el tiempo y donde constantemente se alternan y se transforman escalas y registros. El *Spiral jetty*, el film y el ensayo constituyen, a su parecer, modalidades de una *geoestética*³⁸⁹ mediante la cual se construye un territorio existencial que podemos habitar: «La cámara opera aquí a modo de una máquina ojo y nos abre a mundos más allá de lo humano» (Smithson, 1996, 120). Juego de percepciones y sensaciones, actualiza diferentes duraciones que captan la vida desde el punto de vista de la materialidad más que humana.

La temporalidad fractal de la duración bergsoniana no es cronológica, como si el final de un momento marcara el inicio del siguiente. No es un tiempo que se pueda medir en segundos, minutos, horas, días o años. La duración debe de ser construida como el flujo del tiempo; es tan intensiva como creativa y productiva, en la medida en que es el movimiento del tiempo el que marca la fuerza de la vida. Es en este sentido que la duración mantiene la vida en un estado abierto

³⁸⁸ Robert Smithson (1995), «Hotel Palenque, 1969-72», *Parkett*, núm. 43, p. 126. Disponible en: www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/802 (última consulta: 6 de agosto de 2019).

³⁸⁹ La sensibilidad postnatural y posthumana que desarrolla Smithson desde el arte le lleva a verse como un agente cocreador de las formaciones geológicas que quiere hacer partícipe a los usuarios de sus *earthworks*: «me gustan los paisajes que sugieren prehistoria. Como artista, es interesante asumir la personalidad de un agente geológico en el que el hombre se convierte en parte de ese proceso en lugar de superarlo, en lugar de superar los procesos naturales que desafían la situación. Simplemente lo acompaña, y puede haber una especie de construcción que tiene lugar de esta manera» (Smithson, 1996, 298).

de indeterminación.³⁹⁰ La duración que se destila del gran *earthwork* lo conecta con tiempos prehistóricos o con los monumentos de las civilizaciones pasadas, pero, a diferencia de estos, el *earthwork* de Smithson no ha evolucionado por ninguna religión o creencia de nuestro tiempo. El *Spiral jetty* ha sido moldeado y cocreado por unas fuerzas elementales que nos transportan tan lejos como a un tiempo profundo, un tiempo geológico que es tan arcaico como futuro: «somos transportados por este medio arqueozoico hasta las eras geológicas más antiguas que se conocen» (Smithson, 2009, 165). Pasado y futuro se actualizan en una duración fractal: «La simple visión de los fragmentos de basura y desperdicios atrapados nos transporta a un mundo de prehistoria moderna. Los productos de una industria devónica, los restos de una tecnología silúrica y todas las máquinas del periodo carbonífero superior se perdían en los inmensos depósitos de arena y lodo» (Smithson, 2009, 160).

Si bien los primeros trabajos de Smithson se inscriben dentro de la lógica de la entropía, los últimos proyectos se pueden entender desde lo que comúnmente se ha denominado *recuperación* o *regeneración* de suelo o de tierra (en inglés, “land reclamation”). Hacia el final de su corta vida, el artista entendió su trabajo como un medio para intervenir en entornos contaminados, erosionados o degradados. La mayoría de sus últimos trabajos comportaban intervenciones a gran escala en minas y canteras a cielo abierto, los cuales planteaba como proyectos de escultura expandida, como genuinos *earthworks*.³⁹¹ Desafortunadamente, el artista murió antes de que cualquiera de esos proyectos pudiera completarse. En un texto que no se llegó a publicar durante la vida del artista, escrito en letras mayúsculas, Smithson reivindicaba la capacidad del arte para mediar entre los procesos de industrialización y el pensamiento ambientalista: «A lo largo del país existen muchas áreas mineras, canteras en desuso, y lagos y ríos contaminados. Una solución práctica para la utilización de dichos lugares devastados consistiría en el reciclaje de tierra desde el punto vista del “arte de la tierra” [...] la economía, cuando se abstrae del mundo, se ciega a los procesos naturales. El arte puede ser un recurso que media entre el ecólogo y el industrial» (Smithson, 1996, 376).

El interés de Smithson hacia lo que podríamos llamar una dialéctica entre la ecología medioambiental, social y mental desde el arte, se resume la carta que en 1972 envió a John Dixon, editor jefe de la revista *Progressive Architecture*. En ella, Smithson enumeraba siete temas que quería abordar en el debate en el que iba a participar, que se iba a celebrar en el Museo de Boston el 4 de

³⁹⁰ «A muchos les gustaría olvidar por completo el tiempo, puesto que oculta el “principio de la muerte” (todo artista auténtico lo sabe). En este río temporal flotan los remanentes de la historia del arte; sin embargo, el “presente” no puede sostener a las culturas europeas, ni tampoco a las civilizaciones arcaicas o primitivas. En su lugar, debe explorar la mente pre y posthistórica; debe dirigirse a los sitios donde los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos» (Smithson, 2009, 129).

³⁹¹ Este aspecto concreto es el que distingue la obra de Smithson de los *earthworks* de Michael Heizer, los cuales, según Benjamin Buchloh, pecaban de una cierta *ahistoricidad*: «En muchos trabajos *land art* existe una “ahistoricidad” prolongada; un inconsciente o deliberado olvido hacia las condiciones específicas que determinan la realidad del ser y del trabajo de un individuo en el tiempo histórico». Asociándolo con una estética representativa de valores trascendentales, esta historicidad, argumenta Buchloh, a veces priva al *land art* o al diseño de paisajes de actuar social o culturalmente, o de provocar una respuesta a los problemas medioambientales que encaramos. Según Buchloh, adhiriéndose a una definición conceptual del arte como ritual, como belleza o revelación catárquica, el *land art* no consigue otra cosa que «reafirmar una posición conservadora de metaforicidad». Benjamin Buchloh (2000), «The twilight of the idol. Preliminary notes for a critique», en *Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975*, Cambridge / Londres, The MIT Press, 2000, p. 42 y 59.

abril del mismo año. El primero era «El reciclaje de masas de tierra en desuso como minas a cielo abierto y canteras, desde el punto de vista del arte de la tierra». El segundo eran las «Exposiciones descentralizadas del museo: obras no confinadas por las galerías o los parques». El tercero era la percepción de «Las obras de arte como desarrollos continuos en lugar de productos terminados». El cuarto era la relación entre el «Arte y ecología en tanto que problemas sociales más que estéticos». El quinto era «La relación entre la agricultura y el arte de la tierra». El sexto era pensar una «Alternativa al “Centro Cultural”: arte no transportable construido para sitios no neutrales». Y el séptimo y último era «Transformar la visión de la naturaleza. La naturaleza como una dialéctica física más que una condición de representación. El fin de la pintura de paisajes y los límites del idealismo» (Smithson, 1996, 377).

Smithson envió un gran número de propuestas específicas para transformar estos entornos degradados en desuso a las compañías propietarias o que las gestionaban. Entre las propuestas se encuentran las remitidas a la Hanna Coal Company (Ohio, 1972), la Kennebeck Copper Corporation (Utah, 1973) y la Minerals Engineering Company (Colorado, 1973). En la propuesta enviada al director de la Hanna Coal Company, Smithson proponía una escultura de tierra como parte de un proyecto de recuperación del suelo del área erosionada, en el cual implicaba a la universidad del estado de Ohio. Este tipo de proyecto, al decir del artista, se presenta como un «ejemplo concreto sobre cómo el arte puede acceder a procesos sociales y educativos al mismo tiempo». Un proyecto de colaboración sobre el territorio que, según Smithson, servía como antídoto a la dislocación con el lugar que promovía el ecologismo idealista o la industria extractivista, y para atender los problemas urgentes de nuestra contemporaneidad: «Nuestra conciencia ecológica nos indica que la producción industrial ya no puede permanecer ciega al paisaje visual. El artista, el ecólogo y el industrial se deben desarrollar *en relación* el uno con el otro, en lugar de continuar trabajando y produciendo de manera aislada» (Smithson, 1996, 379). Smithson no entendía el arte como una herramienta para *reestetizar* el mundo con nuevos paisajes, sino que lo veía como un poderoso mecanismo para transformar nuestros modos de ser en el mundo.³⁹²

Broken circle / Spiral hill será el único proyecto de recuperación de tierra que podrá realizar Smithson antes de su muerte. Construido en una cantera en la ciudad de Emmen (Países Bajos) en 1971 [Fig. 21 y 22], el proyecto se compone de dos partes. En primer lugar está *Broken circle*, una superficie circular de cuarenta metros de diámetro que se divide en dos mitades —una de tierra arenosa y otra de agua— con perfiles abiertos que creaban varias canalizaciones. *Spiral Hill*, como su nombre indica, es una colina en espiral. El primero —que tanto recuerda a un embarcadero como a las líneas de Nazca—, se construyó sobre una laguna mediante un proceso aditivo y subtractivo. Y el segundo se erigió como una torre de Babel tan totémica como desértica, orilla adentro. Al igual que *Spiral jetty*, Smithson se interesó por cuestiones relacionadas con la escala y con la temporalidad. El

³⁹² «El artista debe salir del aislamiento de galerías y museos y proporcionar una conciencia concreta del presente tal y como existe realmente, y no simplemente presentar abstracciones o utopías. El artista debe aceptar y abordar todos los problemas reales a los que se enfrenta el ecólogo y el industrial» (Smithson, 1996, 379-380).

proyecto, que fue realizado con motivo del festival de arte Sonsbeek en su edición de 1971, fue concebido como una obra efímera; sin embargo, una iniciativa ciudadana permitió que la ciudad pudiera experimentar la obra hasta su desaparición por las inclemencias del tiempo. *Broken circle / Spiral hill* materializaba la idea que defendió Smithson al final de su vida, de reciclar entornos entrópicos afectados por procesos industriales, como un proyecto de tierra (*earthwork*) gracias al cual, en el caso holandés, una cantera que estaba programada para su abandono motivó la creación de un parque público para el uso de sus ciudadanos. Una práctica de recuperación no entendida como un ejercicio de devolver la tierra a un estado original, sino como un ejercicio de reconfiguración, de *resedimentación* y *reexperimentación* que moviliza el cultivo de modalidades existenciales ético-estéticas a lo largo de múltiples ecologías.³⁹³

El deseo de transformar lugares y entornos arruinados por el desarrollo de actividades industriales acompañó a Smithson hasta el final de su vida, como lo demuestra *Bingham Copper mining Pit-Utah / Reclamation project* (1973) [Fig. 23], un proyecto de recuperación de una de las minas de cobre a cielo abierto más grandes del mundo, aún activa, que presenta un área de excavación de casi ocho kilómetros cuadrados. Smithson proyectó un disco giratorio que recorría la cavidad sobre su base, desde la cual se podía experimentar la sobredimensionada agencia humana y geológica que ha conformado el lugar. Al decir del artista, el problema que plantea la recuperación de espacios mineros degradados «es que a muchas personas les gustaría devolver el paisaje como estaba anteriormente, devolverlo al siglo XIX. Y, por supuesto, eso no sucederá». La sensibilidad ecosófica de Smithson sortea la trascendencia apostando por un cultivo que no se limita a lo vivo: «Uno podría, sin embargo, conferir un tipo diferente de valor a través de un tipo diferente de cultivo. Creo que es posible cultivar los desechos, las orillas deterioradas o los cortes de los yacimientos mineros a cielo abierto. Se trata de desarrollar una estructura de valor diferente y también de tener algún tipo de relación entre los procesos industriales y los controles ecológicos».³⁹⁴ Después de que Smithson hubiera remitido a las compañías las propuestas escultóricas de recuperación de tierra, finalmente una empresa minera de Creede (Colorado) mostró interés y Smithson se trasladó al lugar para explorar el territorio y decidir cuál era el mejor enclave. Como la empresa no estaba lista para comenzar el proyecto, Smithson viajó a Amarillo (Texas) y, tras visitar una cuenca árida que solía ser un lago artificial, decidió que era el lugar ideal para construir *Amarillo ramp* como respuesta al encargo que le hizo el magnate Stanley Marsh III. Desafortunadamente, el pequeño avión que transportaba a Robert Smithson y a su fotógrafo se estrelló en una de las laderas rocosas en julio de 1973 y mató a los tres pasajeros, incluido el piloto. El *earthwork* que se puede ver en la actualidad en el lago Tecovas es una reconstrucción que hizo su esposa Nancy Holt basada en los planos de Robert Smithson.³⁹⁵

³⁹³ En una entrevista hecha por Gregoire Müller, Robert Smithson habla de su proyecto de tierra como un acto de cultivo expandido que no solo incluye lo natural, sino también lo cultural y lo tecnológico: «Originalmente se suponía que el festival [de Sonsbeek] tenía que realizarse en un parque, y la idea de poner un objeto en un parque realmente no me motivaba demasiado. En cierto sentido, un parque ya es una obra de arte; es una área de tierra circunscrita que ya incorpora un tipo de cultivo. Así que no quería imponer un objeto en esta área, ni de ninguna manera dañar una tierra que ya estaba cultivada. [...] Con mi trabajo en la cantera, de alguna manera reorganicé una situación perturbada y la devolví a otro tipo de forma» (Smithson, 1996, 253).

³⁹⁴ Robert Smithson, «Interview with Robert Smithson», entrevista con Moira Roth, en Jane Hyun (ed.) (2004), *Robert Smithson* (cat. exp). Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p. 93-94

³⁹⁵ Para un estudio completo sobre la relación de Robert Smithson con el estado de Texas, véase Amy von Lintel y Jonathan Revett (2015), *Robert Smithson in Texas*, Dallas, Dallas Museum of Art.

Tanto si se trata de sus *earthworks* como de sus ruinas invertidas, no estamos delante de una estetización de deshechos o una patrimonialización de la ruina, sino ante las operaciones de una sensibilidad que ha experimentado una reconfiguración para poder ampliar su campo a lo degradado, lo descartable, en definitiva, a lo entrópico, ya sea hacia los productos tecnológicos, ya sea hacia los geológicos o los productos de la mente. Los paisajes entrópicos resultan de una infinita conectividad rizomática entre mente y materia. Alejado de ecologismos espiritualistas basados en la idea de fusión con la naturaleza, nuestro artista cartografía los flujos perpetuamente conforman la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera. La práctica de Smithson inaugura una nueva y radical manera de entender el lugar, el cual deja de ser entendido como el telón de fondo o soporte de una obra de arte discreta —es decir, desborda la idea de la naturaleza como mero lienzo para la creación—, para entenderlo desde el punto de vista de una red de relaciones materiales que atraviesan toda separación, categorización y jerarquización, y que induce transformaciones a todos los cuerpos que lo experimentan: «Tenemos que desarrollar un sentido diferente de la naturaleza; tenemos que desarrollar una dialéctica de la naturaleza que incluya al hombre... En los primeros días de este país», prosigue Smithson, «se fundó una especie de belleza “virgen” y la mayoría de las personas que no miran demasiado tienden a ver el mundo a través de postales y calendarios, lo que afecta su idea de lo que creen que debería ser la naturaleza en lugar de lo que es» (Smithson, 1996, 298). Smithson desarrolló una sensibilidad postnatural y posthumana más allá de posiciones econostálgicas o tecnofílicas. La *visión de postal* que critica Smithson silencia la dialéctica entre la acción humana y la naturaleza creada por el hombre —«lo que los geógrafos llaman *ambiente construido* (“built environment”)»³⁹⁶ al mismo tiempo que ignora la experimentación de la actualidad del lugar.

Refiriéndose a los vertederos, las minas a cielo abierto o los ríos contaminados como «regiones infernales», Smithson afirma: «Debido a la gran tendencia hacia el idealismo, tanto puro como abstracto, la sociedad está confundida sobre qué hacer con esos lugares. Nadie quiere irse de vacaciones al basurero. Nuestra ética de la tierra, especialmente en esa tierra de nunca jamás llamada el “mundo del arte”, se ha nublado con abstracciones y conceptos». (Smithson, 1996, 155) Los paisajes de su día a día, de una contemporaneidad que no pretendía eliminar el pasado o el futuro, y una investigación sobre el proceso y el lugar que se refería al cambio de lo material, conformaban la base de la estética del paisaje entrópico de Smithson. El trabajo en y con los entornos —como las minas de carbón, páramos o vertederos— que transversaliza el lugar, el proceso y los materiales, requería una nueva estética que pudiese coevolucionar con el cambio de los materiales y los métodos, y que se pusiera al servicio de una pragmática ecosófica que se ocupara de transformar el método creativo, la propia conceptualización de la obra de arte y la educación artística: «El artista debe salir del aislamiento de las galerías y los museos y proporcionar una conciencia concreta del presente tal como existe realmente, y no simples abstracciones presentes o utopías. El artista debe

³⁹⁶ Comúnmente se hace referencia a la noción de *ambiente construido* como aquellos espacios, como edificios, calles, parques e infraestructuras, que se construyen deliberadamente para la actividad humana; con frecuencia se define como un «escenario» de la vida cotidiana de los humanos. Es en este sentido que encontramos un paralelismo con la visión de postal de Smithson.

Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Ambiente_construido (última consulta: 6 de agosto de 2019).

aceptar y abordar todos los problemas reales que enfrentan a ecologistas y a la industria [...]. El arte», prosigue Smithson, «no debería considerarse simplemente como un lujo, sino que debería trabajar dentro del proceso de producción y recuperación reales. Deberíamos empezar a desarrollar una educación artística basada en la relación con lugares específicos. El cómo *vemos* las cosas y los lugares no es un asunto secundario, sino primordial [...]. El artista debe vencer las desigualdades que surgen a raíz del progreso ciego [...]. Los artistas no deben ser engañados por hacer su trabajo, ni forzados a existir en el aislamiento de los «mundos del arte» (Smithson, 1996, 379-380).

6.2. Hans Haacke y el *continuum* de relaciones entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera

Como en el caso de Smithson, la obra del artista germanoestadounidense Hans Haacke se desarrolla como una multiplicidad de articulaciones ecosóficas sobre la continuidad de relaciones entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera, y es por ello que resulta paradigmática en nuestra investigación. Haacke nació en Colonia y estudió en la escuela Staatliche Werkakademie de Kassel de 1956 a 1960. A partir de 1961 se instaló en la Tyler School of Art de la Universidad de Temple (Estados Unidos) gracias a una beca Fulbright. En los años previos al inicio de este contrato, Haacke trabajó bajo la supervisión de Stanley William Hayter —un conocido grabador y pintor inglés— en su taller de París. Fue en su estancia en el Atelier 17 donde tuvo la oportunidad de conocer el trabajo de Yves Klein y otros artistas de la filial francesa del Zero Group. A partir de 1965 ha vivido mayormente en la ciudad de Nueva York. De 1967 a 2002 impartió docencia en la Cooper Union de Nueva York, donde se afincó y donde aún reside en la actualidad. Si su primera obra se localiza en la órbita de la pintura y la escultura, a mediados de los sesenta su práctica artística se expande, así como lo hacen los temas, metodologías y medios con los que trabaja. Esta expansión coincide con el interés que tenía el artista hacia las relaciones, las dinámicas y los procesos entre los sistemas naturales, los sistemas sociales y los sistemas tecnocientíficos. Para Haacke, estas relaciones no solo afectan a los cuerpos humanos y a los no humanos, sino que también afectan al arte, tanto a su producción como a su recepción, su mercantilización y su disciplinación.

A partir de los años sesenta la obra de Haacke se redefinió en base a una nueva comprensión y percepción acerca de las interacciones entre el hombre y la naturaleza, en gran parte promovida por los avances tecnológicos. Así como Robert Smithson dirigió su mirada hacia la agencia geológica, la obra de Haacke prestó atención a los procesos biológicos, a las ciencias cognitivas y a las teorías de la información. Uno de los pensadores de la ciencia y la tecnología que contribuyeron a esta nueva comprensión relacional y ecológica de las interacciones entre lo humano y lo no humano fue Jack Burnham, profesor de historia del arte en las universidades de Northwester y de Maryland. En su texto «System esthetics» (“Estética de sistemas”), publicado en *Artforum* en 1968, presentó una nueva noción expandida del arte que en términos generales comportaba un desplazamiento de lo objetual a lo sistémico, al tiempo que abordaba críticamente nociones como la intencionalidad

artística, el estatus del arte, el rol del espectador y la manera que tenía el arte de funcionar. Gran amigo de Haacke desde los años sesenta, Burnham percibió entre sus artistas contemporáneos un creciente interés en los sistemas, lo que a su parecer conduciría a un cambio de paradigma tanto para la práctica como para el pensamiento del arte: «estamos en una transición entre una *cultura orientada a los objetos* y una *cultura orientada a los sistemas*. En esta última, el cambio proviene, no de las cosas, sino del modo en que las cosas *se hacen*» (Burnham, 1968, 31). Al decir de Burnham, «La “estética de sistemas” se convertirá en el enfoque dominante para un laberinto de condiciones sociotécnicas arraigadas en nuestro presente» (Burnham, 1968, 35).

Abordar la figura de Haacke como una pragmática ecosófica y una política de la experimentación implica, en primer lugar, comprender la importancia que tuvo el desarrollo de su obra en relación con los modos relacionales, situacionales y sociales del arte de la segunda mitad del siglo XX. En segundo lugar, se debe atender con detenimiento el involucramiento de Haacke con sistemas y agencias no humanas que ha sido eclipsado o simplemente silenciado por el denominado *giro social* o con la crítica institucional que se asocia con su figura y cuyo origen se encuentra en la cancelación por censura de su retrospectiva que iba a ser presentada en el Guggenheim de Nueva York en 1971. Por otro lado, la historiografía del arte considera a Haacke como el padre del *arte político*. Sin embargo, semejante canonización con frecuencia sacrifica la relación que lo social —o, mejor dicho, los sistemas sociales— tenía con lo medioambiental y con lo subjetivo. El análisis de las maquinaciones ético-estéticas que proponemos aquí tiene por objetivo reconsiderar la producción del artista desde la estética ecosófica que desarrolló sobre el continuum entre naturaleza, cultura y tecnología desde una perspectiva postantropocéntrica y posthumanista. Nos detendremos en los modos en que Haacke actualiza las operaciones de una estética de sistemas con las que el artista consigue aprehender una agencia alterificada y catalizar territorios subjetivos articulados en ecologías complejas.

La Hayden Gallery del Massachusetts Institute of Technology (MIT) acogió en 1967 la primera exposición monográfica de Haacke, donde se presentaron una serie de trabajos en la órbita de la estética de sistemas.³⁹⁷ Sin ningún título más que su propio nombre, la exposición presentó todo tipo de objetos poco convencionales, como un gran nivel de agua transparente a través del cual se deslizaban burbujas, líquidos deslizándose entre láminas de plexiglás, cuerpos de lluvia que se filtraban a través de pequeños agujeros en bloques de plástico acrílico transparente, etc. [Fig. 24-26]. Vistas en su conjunto, las obras que se reunieron en esta exposición ya reflejaban la cualidad autopoietica que Haacke atribuye a la obra de arte, y que plasmó en sus aforismos de 1966 titulados *Untitled statement*: «[...] haz algo que experimente, reaccione a su entorno, cambie, sea inestable [...] haz algo indeterminado, que siempre se vea diferente, cuya forma no se pueda predecir con precisión [...] haz algo», prosigue Haacke, «que no pueda funcionar sin la ayuda de su entorno [...] que reaccione a los cambios de luz y temperatura, que dependa de las corrientes de aire y dependa,

³⁹⁷ En 2011 el List Visual Arts Center del Massachusetts Institute of Technology hizo una recreación o *reenactment* de esta exposición, con la que se quiso mejorar la comprensión de la primera obra de Haacke en la línea de la estética de sistemas. Véase Caroline A. Jones (2011).

en su funcionamiento, de las fuerzas de gravedad [...] haz algo», concluye, «que el “espectador” maneje, con lo que juegue y así lo anime [...] que viva en el tiempo y haz que el “espectador experimente el tiempo [...] articula algo natural».³⁹⁸

La exposición se inauguró en un año que fue marcado por las revueltas estudiantiles y por la llegada del colectivo Zero Group —fundado por los artistas Otto Piene y Heinz Mack— y del mismo Jack Burnham como la primera generación de investigadores en residencia en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology, el cual fue creado y dirigido por György Kepes. Asistido por los alumnos del CAVS, Haacke inauguró la exposición con *MIT Sky Line* (1967), un conjunto de globos de helio unidos a un solo cordón de nailon, que fue trasladado del recién estrenado centro de estudiantes a la capilla de Eero Saarinen [Fig. 27 y 28]. La *coreografía aérea*, al igual que la que implicó el proyecto *Sky Line* —una acción muy similar que llevó a cabo en el Central Park de Nueva York el mismo año—, duró solo unas pocas horas. En una reseña publicada en 1967 en el diario de estudiantes *The Tech* con motivo de la exposición de Haacke, se hablaba de la obra no desde el punto de vista del arte cinético —como se acostumbraba a hablar de su obra—, sino desde el de *arte de sistemas*: «Haacke rechaza la denominación de “escultura” para sus obras. Él los llama “sistemas”» y señala que «han sido producidos con la intención explícita de que sus componentes se comuniquen físicamente entre ellos, y el conjunto se comunique físicamente con el entorno [...]. Los cambios no solo se desean, sino que son parte del programa: no solo se deben a la experiencia cambiante del espectador».³⁹⁹

Las piezas que formaron parte de su exposición destacaban por su carácter posthumano. Como ha observado la historiadora del arte y curadora Caroline Jones, las primeras obras de Haacke, así como los primeros escritos del artista de esta época, se planteaban como sistemas ajenos a la intervención humana: «incluso si a veces necesitaban la agencia humana para ponerlos en marcha, los sistemas de Haacke en 1967 se posicionaron explícitamente fuera de los discursos estéticos estandarizados que involucraban la emoción, la interpretación, la cultura y la memoria. Los primeros “sistemas” de Haacke estaban, en cierta medida, fuera de lo humano por completo» (Jones, 2011, 11). La estética posthumanista de Haacke no tenía nada que ver con el transhumanismo de Marshall McLuhan, sino que era el resultado de pensar y ser afectado por las agencias y los entornos no humanos, y de esta manera anticipó el giro posthumano en las ciencias humanas, sociales y en las artes, que se sucedió a partir de las décadas inmediatamente posteriores. Una de las obras que formaba parte de la exposición era *Weather cube*, más conocida como *Condensation cube* (1967) [Fig. 29]. La pieza consistía en un cubo de cristal sintético transparente al que se había realizado una perforación muy pequeña en una de las esquinas de la parte superior, por donde se introducía la cantidad equivalente a un centímetro de la base. *Condensation cube* no es un objeto dislocado del espacio o del tiempo, sino un sistema, una interfaz de múltiples relaciones que desencadena el desarrollo de una serie de acontecimientos: un microclima habitado por diversas agencias conectadas entre ellas.

³⁹⁸ Hans Haacke (1966), «Untitled statement», en Peter Selz, *Directions in kinetic sculpture*, Berkeley, University of California Press, p. 37.

³⁹⁹ Peter Mechsler (1967), «Haacke to exhibit kinetic art», *The Tech*, núm. 17, p. 5.

En *Condensation cube* el agua circula a través de los diferentes estados que alcanza gracias a varios procesos metamórficos. El líquido se evapora y se convierte en neblina y vapor, para ser condensada en pequeñas gotas que eventualmente se desprenden por el efecto de la gravedad. Este circuito generaba unos sutiles patrones, tan aleatorios como ordenados, que a Haacke le gustaba estudiar. Burnham relacionaba el cubo con los dispositivos de aire desde el punto de vista de los fenómenos atmosféricos globales: «la Tierra misma podría verse como un gran dispositivo generador de viento que forma patrones de evaporación, de lluvia y de humedad sobre su superficie, como una especie de enorme contenedor de condensación» (Burnham, 1967, 11). *Condensation cube* forma parte de una temprana línea de trabajo a la cual también pertenecen los proyectos *Rain tower* (1962), *Double-Decker* (1963) y *Clear flow* (1966). Los tres proyectos muestran el mismo principio autogenerador, ya sea en forma de lluvia, ya sea en forma de burbujas. Haacke creía que los sistemas naturales se desarrollan de manera ajena al hombre: «a pesar de todo mi pensamiento medioambiental y monumental, todavía estoy fascinado por la calidad casi mágica y autónoma [“self-contained”] de los objetos. Mis niveles de agua, mis olas y mis cajas de condensación son impensables sin esta separación física de su entorno» (Haacke, en Burnham, 1967, 14).

Prestando atención a los escritos de Haacke de finales de los años sesenta, Caroline Jones afirma que las condiciones que requería *Condensation cube* para su correcto funcionamiento y perduración en el tiempo comportaban que se tuviera que añadir una solución química al agua destilada para prevenir la aparición de organismos biológicos. Según Jones, esta medida es indicativa de la voluntad del artista de mantener la *separación física* no solo entre los sistemas humanos y naturales, sino también entre los naturales y su entorno (Jones, 2011, 12). A pesar de ello, la autora intenta demostrar que el cubo requiere tanto los sistemas humanos como los no humanos, lo que pone en cuestión la eficacia de esta separación. Nosotros argumentaríamos que la voluntad de Haacke con *Condensation cube* puede ser vista como una de las primeras formas artísticas de pensar la agencia no humana, no como una total ausencia de la agencia humana, sino precisamente como una forma de cuestionar el excepcionalismo humano que ha llevado a cancelar toda agencia no humana. En otras palabras: los microclimas producidos por el artista pretendían enfatizar el carácter autogenerador de la materia no humana, de la vida reprimida por las axiomáticas de significación. Aunque pueda parecer paradójico, la autonomía de los ecosistemas generados por Haacke no se traducían en un aislamiento de la obra de arte con su entorno, sino todo lo contrario. La afirmación de una existencia que discurre más allá de las representaciones personalógicas constituye para el artista la condición operativa para acceder a las semióticas moleculares que rigen la vida inorgánica, y para comprender cómo interactuamos constantemente con nuestra alteridad.

En efecto, sistemas como *Condensation cube* no solo requerían la participación de los usuarios —a los cuales Haacke animaba a manipular e interactuar con las obras—, sino también la de las agencias atmosféricas, y es en este sentido que la relacionalidad de *Condensation cube* diagramatiza toda una *ecología medioambiental*, como ha sostenido Luke Skrebowski (2006): «[En *Condensation cube*] se revela

toda una ecología ambiental que opera dentro del espacio enrarecido de la galería, actuando sobre los objetos que contiene. Con una economía de medios característica, Haacke demuestra las formas literales en que la galería y sus visitantes afectan el objeto de arte». Para Haacke, las obras se transformaban con la agencia de los usuarios, con sus movimientos, su temperatura corporal, sus interacciones y reacciones.⁴⁰⁰ Para Caroline Jones existe una paradoja entre la primera obra de Haacke y los escritos que la secundaban: si en teoría sus microclimas eran sistemas independientes de los humanos, en la práctica requerían la asistencia de los humanos para poder funcionar.⁴⁰¹ Para nosotros no existe ninguna paradoja, ya que, desde el punto de vista de la materialidad autopoietica, la sensación de las agencias humanas comporta ser menos persona, un devenir no humano en el que el sujeto unitario de la razón universal se disgrega en componentes dispuestos en agenciamientos colectivos donde no se distingue lo que es humano y lo que no lo es. No es que la primera obra de Haacke situase al humano simplemente como un facilitador o espectador de un sistema que lo excluía, sino que la condición operativa para el funcionamiento de su sistema estético molecular era la liberación de las representaciones humanistas y antropocéntricas que lo situaban siempre en el centro de las cosas.

Las condiciones históricas que permitieron la cristalización de la estética de sistemas se explican por diversos factores. El giro del arte hacia la estética de sistemas en parte se gestó por la influencia que ejercieron diversos proyectos curatoriales sobre temas e ideas relacionadas con la teoría de sistemas, la cibernética y la teoría de la información. Este interés coincidió con una creciente atención hacia las teorías de los medios de Marshall McLuhan, lo que promovió que agrupaciones de artistas como E.A.T. (Experiments in Art and Technology) emplearan las nuevas tecnologías para transformar las prácticas artísticas objetuales en ensamblajes entendidos como sistemas interactivos. La ola de protestas civiles que tuvo lugar en diferentes países en 1968, las numerosas marchas por los derechos humanos que secundaron estas protestas, las manifestaciones mundiales contra la Guerra de Vietnam y sucesos como el asesinato de Martin Luther King Jr. el 4 de abril de 1968, motivaron una lucha en la que la retórica contra el autoritarismo se definió como una lucha contra el *sistema*. Las relaciones de poder que sustentaban el *statu quo* fueron percibidas como una estructura orientada a mantener el orden social predominante. Desde el ámbito de la práctica del arte, la influencia de este pensamiento en un primer momento se manifestó en la cristalización de la creencia que el cuerpo social podría ser transformado mediante la participación activa en el mismo.⁴⁰²

⁴⁰⁰ «Observé a muchas personas durante mis exposiciones. Estaba sorprendido y feliz de verlos relajarse después de manipular algunos de mis objetos» (Hans Haacke, en Burnham, 1967, 19).

⁴⁰¹ «Es esta paradoja la que quiero enfatizar: la manera en que Haacke luchó para evitar que el humano impidiera la autonomía de estos sistemas fluidos, sin embargo, reconocía la importancia del arte para restaurar el propio equilibrio humano [...]. El humano podía mirar; el humano incluso podría poner un sistema en movimiento, pero el desarrollo del sistema era independiente de lo humano en 1967. Tal autonomía, idealmente, excluiría incluso la máquina» (Jones, 2011, 14).

⁴⁰² En 1967 se sucedieron una serie de protestas en el CAVS por la militarización del Massachusetts Institute of Technology. Los estudiantes protestaron al constatar que en el periódico estudiantil *The Tech*, junto a las reseñas de la obra de Haacke, había anuncios de reclutamiento de Hughes Aircraft y otras empresas aeroespaciales similares. Otro hecho que motivó los altercados fue la subvención de cincuenta millones de dólares que recibió el Laboratorio de Instrumentación del MIT, del Departamento de Defensa y de la NASA. La agitación de los estudiantes hizo que el presidente del MIT, Howard Johnson, abogara por la desinversión del Laboratorio de Instrumentación en 1970.

Los sistemas ético-estéticos de Haacke combinaban una crítica al humanismo con una revitalización de las agencias y procesos autopoieticos no humanos, tanto de la biología como de la tecnología. Estos presupuestos se encuentran en términos generales en la teoría de sistemas que autores como Burnham contribuyeron a elaborar. Sin embargo, la progresiva instrumentalización del pensamiento de sistemas para fines militares o comerciales en los Estados Unidos a finales de los años sesenta, hizo que Haacke —y el propio Burnham— se desencantara con la nueva propuesta teórica y metodológica, de la que no quería ser cómplice, hasta el punto que a partir de 1970 se fue alejando progresivamente de ella para abrir los sistemas de un modo más explícito a lo social y procedió a intensificar los lazos entre los sistemas no humanos y los sistemas sociales incluyendo la mediación tecnológica. Este alejamiento de la teoría de sistemas coincidió con la implicación de Haacke en la Art Workers Coalition (AWC), una organización para los derechos profesionales de los artistas que se proponía el objetivo de luchar para que museos como el MOMA implementaran reformas económicas y políticas. Fue en 1969 cuando Haacke presentó la primera de sus encuestas en la Howard Wise Gallery, donde se pedía a los usuarios que indicaran su lugar de residencia —con un pin azul— y de nacimiento —con un pin rojo— sobre un plano de Nueva York para crear un diagrama sociológico que los usuarios podían alimentar en sus visitas a la galería.

Uno de los proyectos que permiten hablar de la intensificación del vínculo entre lo humano y lo no humano es *Grass grows* [Fig. 30 y 31], un montículo cubierto de simiente de centeno que cultivó en una galería por primera vez en 1969. Más que una obra o una escultura de tierra, *Grass grows* es un sistema que intentaba profundizar en la complejidad del fenómeno del cultivo, la germinación, la hidratación-deshidratación, la fertilización, el crecimiento, la descomposición, etc. En definitiva, mostraba un proceso en el que participan múltiples agencias, que ponía la cuestión del cuidado y la sensibilidad en primer plano. Esta exploración consideraba el desarrollo del tiempo y el afecto de los cuerpos como la materia prima de un trabajo bio-artístico. El proyecto forma parte de una línea de investigación más amplia para la cual el artista acuñó la expresión *sistemas de tiempo real* (“real time systems”) y en la que trabajaba con plantas, animales o insectos. *Grass grows* no era un sistema natural aislado, desde el momento en que la obra requería la participación de los estudiantes en la construcción del montículo, en la compra de semillas de centeno y en el personal de mantenimiento que cuidaba un cultivo que constantemente era intervenido por los estudiantes. *Grass grows* formó parte de la muestra *Earth art*, comisariada por Willoughby Sharp y acogida en el Andrew Dickson White Museum of Art de la Universidad de Cornell en 1969, que incluía el *arte de la tierra* de Robert Smithson, Dennis Oppenheim y Robert Morris y Richard Long, entre otros.

En *Earth art*, la noción de *alteración de la naturaleza* distinguía las colosales obras de Heizer de las de Haacke, las cuales se centraban más en procesos biológicos y fenómenos físicos como la luz, la energía, el crecimiento, la gravedad o el tiempo.⁴⁰³ En una entrevista realizada por Jeanne Siegel en 1971, el propio Hans Haacke destacaba la agencia política del arte como el resultado de la

⁴⁰³ Véase Willoughby Sharp (1970), «Notes towards an understanding of Earth art», in *Earth Art* (cat. exp.), Nueva York, Andrew Dickinson Museum of Art, Cornell University, 1970.

participación e intervención en sistemas: «La información que se presenta en el lugar adecuado en el momento justo puede tener un gran poder. Puede afectar al tejido social [...] la premisa básica es», según apunta Haacke, «pensar en términos de sistemas: en la producción de sistemas, en descubrir y dificultar los sistemas existentes [...]. Los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales».⁴⁰⁴ Para Burnham, la estética sistémica de Haacke permitía que el arte pudiese abordar los problemas del mundo real acomodando la vida con su historicidad radical, con los flujos que configuran el presente hoy.⁴⁰⁵ Esta actualidad servía a su vez como antídoto al aura ahistórica que sacralizaba los objetos artísticos: «Tradicionalmente, las obras de arte existen en un “tiempo mítico”, es decir, en un marco histórico ideal separado de los acontecimientos cotidianos del mundo real. Algunos sistemas y artistas conceptuales, como Haacke, intentan integrar sus obras en los acontecimientos reales del “mundo real”, que es el mundo de la política, de la ganancia de dinero, de la ecología y de otras actividades».⁴⁰⁶

El entendimiento del sistema como sujeto y objeto artístico converge con la desmaterialización del objeto artístico de la modernidad (Lippard, 2004) en el arte del concepto y el arte de la acción. La obra de Haacke es paradigmática de una nueva manera de entender el arte que incorporaba las relaciones como material de trabajo, tanto las actualizadas como las virtuales, tanto las visibles como las que pasan inadvertidas ante nuestros sentidos. Burnham se refería a esta cualidad de la siguiente manera: «desde principios de la década de 1960, Hans Haacke ha dependido de los componentes invisibles de los sistemas. En el registro de los sistemas, las partes invisibles comparten la misma importancia con las cosas visibles. Así, el aire, el agua, el vapor y el hielo se han convertido en elementos importantes en su trabajo» (Burnham, 1968, 35). Burnham se refiere en este punto a *Rain tree*, uno de los primeros trabajos realizados por Haacke en la órbita de la estética de sistemas. Con este proyecto Haacke documentó los patrones del goteo de agua que se desprendía de las copas de un conjunto de árboles y mapeó las dinámicas del árbol en la reacción con su medio ambiente. La estética de sistemas apuesta por una sensibilidad hacia lo molecular: las relaciones, los valores, las interacciones, los afectos. Tal y como sostiene Burnham, esta nueva forma de pensamiento recoge la radicalidad duchampiana del acontecimiento y de la relación entre cuerpos, sean humanos o no humanos: «el arte no reside en entidades materiales, sino en relaciones entre personas y entre personas y los componentes de su entorno» (Burnham, 1968, 31).

La concepción de Burnham de la estética de los sistemas fue un intento de pensar de manera conjunta y relacional, cuestiones que tenían que ver con las condiciones artísticas, tecnológicas y sociales que compartían diversos colectivos, como artistas, científicos o teóricos sociales. En el campo de la práctica creativa, se convirtió en un correlato de las manifestaciones tempranas del arte creado por computador o videoarte. Sin embargo, Burnham también señaló que el interés de la

⁴⁰⁴ Hans Haacke (1971), «Una entrevista con Hans Haacke», *Arts Magazine*, núm. 7, p. 21.

⁴⁰⁵ Durante su residencia en el MIT, Burnham finalizó dos de los textos fundacionales de la estética de sistemas, *Systems esthetics* (1968) y *Real time systems* (1969), ambos publicados en *Artforum* y donde se presta una atención especial a la obra de Haacke.

⁴⁰⁶ Jack Burnham (1975), «Steps in the formulation of real-time political art», en Kaspar Koenig (ed.), *Hans Haacke / framing and being framed: 7 works, 1970-1975*, Nueva York, New York University Press, p. 143.

estética hacia el pensamiento sistémico era un reflejo de un interés hacia la cibernética, un campo de investigación experimental basado en sistemas abiertos y redes de comunicación que se inspiraba en los escritos de Ludwig von Bertalanffy (1968) y Norbert Wiener (1961). Cabe destacar que el enfoque sistémico despertó el interés del presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy y su secretario de Defensa Robert McNamara, los cuales lo incorporaron como una estrategia para la guerra moderna. Este interés cristalizó en el desarrollo del proyecto *RAND (Research and Development)*, que fue establecido por las Fuerzas Aéreas del Ejército de los Estados Unidos y se constituyó como el medio para la implementación del análisis de sistemas en la toma de decisiones estratégicas en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El pensamiento de sistemas fue aplicado en el comando, el control y la comunicación militar, y en la investigación y el desarrollo de misiles, naves espaciales, y tecnología nuclear a lo largo de los años de la Guerra del Vietnam y de la Guerra Fría.

A pesar de su instrumentalización para fines bélicos, la perspectiva teórico-práctica de la estética de sistemas constituyó una fuente de inspiración para artistas que, como el propio Haacke, consiguieron ampliar y complejizar la noción de *obra de arte* y de *experimentación estética*. A finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, Haacke exploró todo tipo de sistemas más que humanos como material de sus creaciones artísticas, en los que las condiciones atmosféricas del lugar tenían un papel decisivo en la transformación de los procesos observados. *Water in wind* (1969) [Fig. 32] es una serie fotográfica, en color, que captura la formación de un arco iris por la acumulación de rocío y la incidencia del Sol. En *Cast ice: Freezing and melting, January 3, 4, 5...1969* fotografió formaciones de hielo en proceso de congelación y derretimiento. Una operación similar ocurría en *Spray of Ithaca falls: Freezing and melting on rope, Feb. 7, 8, 9* (1969), para el cual Haacke fotografió la congelación de unos chorros de agua que salían de una manguera perforada. Para *Cycle* (1969) depositó un montículo de nieve en el tejado de su azotea al atardecer, estudió el proceso de derretimiento y fotografió las gotas que salían de la manguera perforada. Para *Bowery seeds* (1970) [Fig. 33] Haacke construyó un montículo de substrato con simiente en suelo urbano que dejó sin cultivar y entregó a las dinámicas del viento, del agua, del Sol, etc. Hacia el final de la década de los sesenta y principios de los setenta, el pensamiento de sistemas constituyó el principio organizativo de muchas exposiciones de arte.⁴⁰⁷

Uno de los proyectos curatoriales más destacados fue *Information*, que fue comisariado por Kynaston McShine y presentado en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1970.⁴⁰⁸ Una de

⁴⁰⁷ Cabe destacar la importancia que tuvieron *Primary structures*, comisariada por Kynaston McShine y Lucy Lippard y acogida en el Jewish Museum en 1966, Nueva York; *When attitudes become form: concepts, processes, situations, information*, comisariada por Harald Szeemann en la Kunsthalle Bern y en el Institute of Contemporary Art de Londres en 1969; *Systems*, comisariada por Jeffrey Steele y acogida en el Amos Anderson Museum, de Helsinki; Malcolm Hughes comisarió una exposición con el mismo título, *Systems*, la cual fue acogida en la Whitechapel Gallery de Londres en 1972; *Cybernetic serendipity: the computer and the arts*, comisariada por Jasia Reichardt Y acogida en el I.C.A. de Londres en 1968, y *The machine as seen at the end of the mechanical age*, comisariada por Pontus Hultén y acogida en el MOMA de Nueva York en 1968.

⁴⁰⁸ Lucy Lippard se refirió a la exposición de la siguiente manera: «Nacida de un interés por los sistemas y la teoría de la información orientados hacia el arte, y luego transformada por la ira nacional que acompañó el asunto de Kent State y Camboya, se convirtió en una exposición sobre el estado del arte diferente a todo lo que hasta el momento había intentado esa prudente y normalmente poco aventurera institución» (Lippard, 2004, 24).

las obras que formó parte de la exposición fue *MOMA Poll*, realizada por Hans Haacke en 1970. Como parte de una serie de proyectos que el artista realizó entre 1969 y 1970, el artista elaboró una encuesta con la que pretendía recabar información estadística de varias galerías y museos. En *Information*, Haacke invitó a los más de veinte mil visitantes a responder sí o no a la siguiente pregunta: «¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya renunciado a la política del presidente Nixon en Indochina podría ser una razón para que usted no vote por él en noviembre?» [Fig. 34]. Los resultados fueron recopilados por un dispositivo de conteo electrónico y mostrados durante la exposición. *Visitor's profile* (1971), que pertenece a esta serie, seguía la misma mecánica. Haacke presentó este proyecto en la exposición *Directions 3: eight artists*, que se presentó en el Milwaukee Art Centre y consistía en un cuestionario sobre acontecimientos recientes que se distribuyó entre los usuarios. Haacke empleó un ordenador para compilar los resultados y generar un perfil estadístico de los usuarios del Museum of Modern Art que tenía en cuenta diferentes variables [Fig. 35 y 36]. Semejante investigación sociológica implicaba al arte, a sus agentes y a sus consumidores, a su historicidad. Al mismo tiempo planteaba la cuestión de la participación activa del público del arte en sus entornos informacionales y en la cocreación de la obra de arte.⁴⁰⁹

Otro de los proyectos curatoriales que cabe mencionar es *Software*, que fue comisariado por el propio Jack Burnham y acogido en el Jewish Museum de Nueva York en 1970. El proyecto, cuyo origen se encuentra en el interés que le despertaron a Burnham las tecnologías de la información y los avances en inteligencia artificial —de los que se impregnó en la residencia de investigación que realizó en el Center for the Advancement of Visual Studies del MIT bajo la supervisión de György Kepes—, constituyó la única manifestación curatorial de la estética de sistemas de Burnham. La exposición incluía proyectos que empleaban nuevos medios tecnológicos como herramientas de creación estética y exploraban ideas relacionadas con la interactividad, la recursividad, la automatización y la autopoiesis. *Software* hacía referencia a un programa o conjunto de instrucciones propuestas por el artista y ejecutadas por una computadora o por el público mismo. Tal y como se pone en manifiesto en el texto curatorial, dos de las características principales de la muestra eran que diversas obras estaban controladas por computadoras PDP-8 y que la mayoría de las piezas fueron concebidas para ser completamente interactivas, pues implicaban la participación del total de los visitantes. Según el historiador del arte Edward Shanken (1999), la muestra se diferenció de las exposiciones que proliferaron entre los años sesenta y setenta y que abordaban la intersección entre el arte y la tecnología, en el hecho que, en lugar de plantear una aplicación estética de la tecnología, *Software* entendía los sistemas como medio, como método y como crítica de y con el arte.

Hans Haacke participó en *Software* con dos proyectos: *News* (1969-1070) y *Norbert: «All systems go»* (1970-1971). *News* hacía uso de varios dispositivos telegráficos de transmisión de datos mediante los

⁴⁰⁹ Como afirma el historiador del arte Edward Shanken, el «*Visitor's Profile* de Hans Haacke alentó a los visitantes a interactuar con una computadora ingresando información personal, que luego se tabuló para generar datos estadísticos sobre la audiencia de la exposición. Dicha investigación demográfica —en tanto que arte— abrió un discurso crítico, siguiendo a Foucault y a otros, sobre la exclusividad de las instituciones culturales y sus patrocinadores, revelando el mito del servicio público como un delgado barniz que justifica los valores jerárquicos que reifican las relaciones sociales existentes». Véase Edward Shanken (1999).

cuales se difundieron informes de noticias locales, nacionales e internacionales en rollos continuos de papel, que los usuarios podían leer en sus visitas a la exposición [Fig. 37]. Haacke abordó con este proyecto los sistemas de información y de comunicación directamente en el espacio expositivo, alentando la participación directa de los visitantes. «*All systems go*», en cambio, era un sistema de tiempo real que fue uno de los primeros proyectos en los cuales Haacke introdujo animales no humanos. En este caso se entrenó un estornino, el cual fue bautizado paródicamente como Norbert Weiner —el fundador de la cibernética como teoría y disciplina—, para que repitiera «all systems go» (“todos los sistemas son aptos”) [Fig. 38].⁴¹⁰ Como afirmó el propio Burnham, *Software* se proponía «producir sensaciones estéticas sin el “objeto” intermedio; esto es, la representación. Esto nos permite entender que el sistema de tiempo real transversaliza la subjetividad con el referente, lo que inaugura la activación de todo tipo de operaciones maquínicas y devenires mutantes. Al decir de Shanken, la muestra pretendía «exacerbar el conflicto o la sensación de tensión estética colocando las obras en formatos mundanos y no artísticos» (Shanken, 1999). Según Luke Skrebowski (2006), *Norbert*, a diferencia de la mayoría de los otros proyectos sistémicos, parece negar las posibilidades de los sistemas cibernéticos y hasta parece «socavar la visión retroalimentada del progreso humano».

Norbert forma parte de la conocida *etapa franciscana* en la que Haacke incorporaba formas de vida no humanas como parte de los procesos biosociotécnicos que mapeaba: *Ant Co-op* (1969) era una granja de hormigas con la que Haacke investigó las relaciones y los comportamientos *socializadores* de estos insectos. En *Chickens hatching*, (1969), Haacke recolectó un conjunto de huevos de gallina de un criadero, los cuales fueron trasladados a la galería y depositados en ocho incubadoras, donde se fueron desarrollando a lo largo de la muestra gracias a un sistema tecnológico de retroalimentación formado por lámparas y un termostato [Fig. 39 y 40]. Para Haacke, el hecho de que un dispositivo recreara las condiciones ambientales adecuadas para poder gestar los huevos no era sino otra demostración que las divisiones entre la naturaleza, la cultura y la tecnología eran insostenibles. La tecnología tiene un papel cocreador y se puede emplear para fines tanto liberadores como catastróficos. Con Guattari entendemos que todo pasa por las articulaciones que se den entre los valores, los territorios, los flujos materialsemióticos y los *filum* maquínicos. Al mostrar cómo el proceso de incubación permite que los polluelos prosperen, Haacke propone la idea que no hay ninguna diferencia entre los polluelos que nacen en la galería y los que nacen en una granja. Al decir del artista, si los pollos nacidos en estas condiciones postnaturales fueran devueltos a la granja, «no se podrían distinguir del resto de los pollos».⁴¹¹ Burnham reflexiona sobre el *continuum* entre lo natural y lo tecnológico, entre lo orgánico y lo inorgánico en estos términos: «las prioridades de la era actual giran en torno a los problemas de organización. Un punto de vista de sistemas se centra en la creación de relaciones estables y continuas entre sistemas orgánicos y sistemas no orgánicos» (Burnham (1968, 31).

⁴¹⁰ Luke Skrebowski (2006), pretende reconsiderar la importancia de la estética de sistemas para analizar la producción artística de los años setenta y la actual, y argumenta que el rechazo precipitado tanto de Haacke como de Burnham a principios de los años setenta ha oscurecido lo que considera una valiosa herramienta para el análisis de la producción cultural.

⁴¹¹ Hans Haacke (2001), «Provisional remarks», en Alexander Alberro y Smithson Blake, *Institutional critique*, Cambridge, The MIT Press, p. 121.

Rhinewater purification plant (1972) [Fig. 41] ejemplifica la continuidad de relaciones entre la biosfera y la sociosfera puestas en juego por Haacke en sus agenciamientos afectivo-subjetivos. En esta ocasión, el artista diseñó un sistema biotecnológico de depuración de aguas que estuvo en funcionamiento durante la exposición individual que le dedicaron en el Museo Hans Lang de Krefeld. El artista extrajo agua contaminada del río Rin, la almacenó y la transportó al espacio expositivo en grandes tinajas de vidrio. A lo largo del periodo de exposición, se aplicó una solución química al agua contaminada para neutralizar los agentes tóxicos. Posteriormente, el agua fue bombeada a un depósito elevado, donde, tras pasar por unos filtros de carbón y arena que la acababan de purificar, era vertida a una piscina de plexiglás que contenía peces dorados. El agua sobrante se depositaba, con la ayuda de una manguera, en el jardín posterior, el cual se podía observar desde la sala donde se instaló la planta de reciclaje. Al mostrar la apariencia turbia del agua extraída del Rin y tratarla de modo que pudiera regresar al río, Haacke no solo instigó a la recuperación de las aguas grises, sino que ante todo constituía una manifestación ético-estética que podía servir como soporte para producir una nueva subjetividad. El dispositivo fue acompañado por un tríptico titulado *Krefeld sewage triptych* (1972) que relacionaba directamente la alta contaminación del río con las actividades industriales en los entornos de Krefeld.

Una interpretación superficial afirmarí­a que el proyecto se centra en remediar el problema de la contaminación medioambiental en un entorno local. Si lo analizamos desde un punto de vista sistémico-maquínico, sin embargo, el circuito de Haacke transversaliza cíclicamente los flujos materiales —río, contaminación, impacto en la agricultura, salud pública— con los universos de valores —la complicidad de las autoridades con el poder que tiene la industria agropecuaria y sus actividades orientadas al beneficio económico sin tener en cuenta el bien común—, y proyecta nuevos territorios existenciales —promoviendo modos de vida sostenibles—. Las relaciones que proyecta este sistema van mucho más allá: plantean una reconfiguración de las modalidades existenciales poniendo en juego una pragmática ecosófica con la obra de arte, haciendo partícipe a la institución artística en la cadena de responsabilidades para responder ante las emergencias de la contaminación industrial. De la misma manera que el proyecto sugiere una desinflación de los modos de vida que caracterizan una cultura individualista, consumista y contaminante, propone una desinflación del arte, en el sentido de destruir el aura sagrada que limita su función a la veneración, a la belleza o a la mercantilización, para ponerlo a trabajar en la transformación de los imaginarios, lo que, por otra parte, desplaza el interés de la obra final al proceso, y de la representación a la producción. El proyecto tuvo una gran repercusión mediática, lo cual forzó a las autoridades a revisar y comprometerse con la política de gestión de residuos y a agilizar los trámites para la construcción de la planta de gestión y tratamiento de aguas residuales de Krefeld. Esto no equivale a decir que la función de la obra de arte sea solucionar problemas que incumben a los poderes públicos, tanto como a las responsabilidades individuales. El circuito maquínico de Haacke sirve como un indicador de posibilidad sobre cómo se podría cambiar la manera en que nos relacionamos con el planeta, sin rechazar la tecnología e incorporándola como parte de la solución.

En *Monument to beach pollution* (1970), Haacke vuelve a centrar la atención en los sistemas, en este caso volviendo a hacer referencia a los efectos tóxicos de una cultura consumista e irresponsable. Haacke ha construido un montículo de residuos en la playa de Carboneras (Almería), hecho de trozos de palés, cajas, envases, envoltorios de plástico, restos de parasoles, bronceadores y otros objetos abandonados por los bañistas [Fig. 42]. Este monumento al detritus también habla del efecto del agua marina, de la arena y del Sol como agentes no humanos que también participan en su descomposición. *Monument to beach pollution* marca la transición hacia una mayor complejidad en sus sistemas, los cuales se imbricarán de manera más explícita con los sociales, políticos y económicos. Esta transversalización entre lo natural y lo cultural obedece a su progresivo entendimiento de que no solo es el medio ambiente el que está amenazado ante las maniobras de la gobernabilidad biopolítica y de las operaciones del capitalismo maquínico, sino también los propios cuerpos y relaciones humanas. No es de extrañar, por tanto, la proximidad del monumento al residuo humano con *Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), y con *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System* (1971), dos proyectos con los que Haacke mapeó los intereses inmobiliarios de los magnates Shapolsky y Goldman en Manhattan (Nueva York). Haacke mostró cómo el primero se ocupaba principalmente de adquirir de propiedades de barrios marginales y el segundo aspiraba a controlar el mayor conglomerado inmobiliario de la ciudad [Fig. 43].⁴¹² Haacke sensibilizaba de este modo una conexión entre la ecología medioambiental y social dieciocho años antes que lo hiciera Guattari, quien atestiguó cómo la saga de los Shapolsky era relevada por la alga mutante de Donald Trump (Guattari, 1990, 24).

El proyecto *Manets-project 74* (1974) cartografía otro tipo de relaciones maquínicas. El estudio de Haacke consistió en rastrear los diversos propietarios que tuvo el óleo sobre tela titulado *Manojo de espárragos*, del artista Édouard Manet (1880), y detallar las posiciones sociales, económicas y políticas que habían ejercido [Fig. 44]. El último de los paneles que componían el proyecto proporcionaba información del presidente de los Amigos del Museo Wallraf-Richartz de Colonia, Hermann Abs, quien había ayudado al Museo a adquirir la pintura. Abs había sido asesor del Deutsche Bank durante el Tercer Reich y había servido en cincuenta juntas directivas bajo el régimen nazi. En respuesta a la pieza, el director del Museo Wallraf-Richartz declaró: «un museo no sabe nada sobre el poder económico; sin embargo, sí sabe algo sobre el poder espiritual».⁴¹³ Haacke encontró esta afirmación hipócrita, ya que ignoraba por completo las realidades del comercio del arte. El trabajo de Haacke no solo conecta la historia del arte con la mercantilización del objeto artístico, sino que también observa el sometimiento a intereses reaccionarios e incluso fascistas. Hace referencia a una

⁴¹² La idea que desarrolló Haacke partiendo de la estética de sistemas, según la cual la agencia política se puede medir por el grado de participación e intervención en un sistema, se hizo manifiesta cuando la exposición de la estética de sistemas que tenía que acoger el Guggenheim de Nueva York en 1971 fue cancelada como resultado de una censura, y el conservador del museo que le apoyó, Edward Fry, fue despedido. *Shapolsky et al.* abordaba sistemas sociales, en particular las relaciones de grandes propietarios inmobiliarios estadounidenses, algo que el patronato del Guggenheim vio como una ofensa no solo hacia los intereses de los propietarios, sino hacia ellos mismos. Según Lucy Lippard, esta censura orientó a Haacke a «una dirección política más acusada y su resistencia política y su resistencia a la “cualidad museística” proporcionaron finalmente un puente entre el conceptualismo, el activismo y el posmodernismo» (Lippard, 2004, 16).

⁴¹³ Citado en Arthur Danto (1998), «Hans Haacke and the industry of art», en Arthur Danto, *The wake of art. Criticism, philosophy and the end of taste*, Londres / Nueva York, Routledge, p. 134.

relación arte-poder con frecuencia velada por la vocación pública desinteresada de la que hacen gala los museos y fundaciones, una que está atravesada por dinámicas especulativas que instrumentaliza el arte para satisfacer intereses personales. En suma, el ejercicio de Haacke consiste en evidenciar las relaciones insostenibles que conectan el poder, el arte y el mercado, poniendo en primer plano la cuestión proscrita del valor.

6.3. Joseph Beuys y la secularización del arte como método para intervenir en el metabolismo del cuerpo social

El 23 de diciembre de 1978 el artista alemán Joseph Beuys (1921-1986) publicó el texto *Aufruf zur Alternative* (“Llamamiento por una alternativa”), el cual, además de explicitar la implicación ideológica del artista en relación al Partido Verde Alemán, constituye una manifiesto de su manera de entender la práctica, el pensamiento y la experiencia del arte.⁴¹⁴ En el breve escrito, Beuys parte de la premisa que, tras la segunda posguerra mundial, la deriva capitalista a ambos lados del telón de acero inaugura una crisis de subjetividad. A su decir, el colapso de los modos de vida individuales y colectivos ha sido promovido por una cultura consumista, por la sobreproducción insostenible de bienes, y por un incremento de las desigualdades motivadas por el control estatal de la economía. Para Beuys, la supervivencia de los humanos se ve comprometida por la amenaza nuclear derivada de la guerra armamentística, por la crisis ecológica causada por la destrucción del planeta y por la crisis económica, por la progresiva erosión de derechos laborales, el desempleo rampante y en el despilfarro masivo de alimentos y la pasividad ante los miles de muertes causadas por la hambruna. Al decir de Beuys, todos estos problemas se originan en la fe ciega en un sistema económico cuyo desarrollo colapsa con los límites naturales de los recursos del planeta: «Nuestra relación con la naturaleza está totalmente perturbada. La destrucción completa de los cimientos naturales sobre los que nos encontramos es inminente. Estamos en camino de destruirlo, dado que mantenemos un sistema económico basado en el saqueo desenfrenado de esta fundación. Debe quedar muy claro que, en este punto, los sistemas económicos del capitalismo privado en Occidente y el capitalismo estatal en Oriente no difieren fundamentalmente. La destrucción es un fenómeno mundial» (Beuys, 1979, 2b).

La reconciliación del hombre con el medio ambiente que reclamaba Beuys en ningún caso reivindicaba el retorno a una supuesta naturaleza prístina, sino que abogaba por el desarrollo de una relación más sostenible con la alteridad naturalizada, desde un enfoque holístico que preconizaba que *todo está interconectado*. Su obra puede ser entendida como un método de curación y regeneración de partes dañadas de nuestra existencia. Los desafíos a los que nos enfrentamos como sociedad se

⁴¹⁴ Publicado originalmente en la sección cultural del *Frankfurter Rundschau*, el texto fue traducido al inglés por B. Kleer y publicado en la revista *Centerfold* (Toronto) el 23 de diciembre de 1978. Desde entonces, el manifiesto se ha republicado en diversos formatos y ediciones. Nosotros hemos tenido como referencia la traducción publicada *Centerfold*, a la cual hemos tenido acceso porque fue republicada por la Universidad Libre (FIU) en 1979 junto al texto «The form of freedom of the social organism», escrito por Beuys y traducido por R.C. Hay. Los dos textos están publicados en conjunto bajo el título «Appeal by Joseph Beuys», obtenido de: https://issuu.com/sethjordan/docs/beuys_appeal (última consulta: 12 de agosto de 2019).

suman a la «crisis de conciencia y significado» que experimentan las personas que se ven sujetadas a las dinámicas destructivas de nuestro tiempo, lo que comporta, según Beuys, una pérdida del sentido de vida.⁴¹⁵ El orden social dominante viene determinado por la total complicidad entre el dinero y el estado, y esta es, al decir de Beuys, la principal causa de la crisis: «el poder está en manos de aquellos que controlan el dinero y/o el estado» (Beuys, 1979, 3b). Según el artista, para poder transformar el orden de cosas debemos poder preguntarnos acerca de nuestras verdaderas necesidades de acuerdo con un sentido de autorresponsabilidad. Según Beuys, la única manera de «liberarnos de una relación fundada en el control y en la subyugación, poder y privilegio» (Beuys, 1979, 1b), la única manera de regenerar nuestro «organismo social» es lo que Beuys denominaba la *tercera vía*, esto es, una «revolución no violenta» desde abajo que nos permita salir del callejón sin salida al que han conducido tanto el capitalismo occidental como el comunismo oriental. La tercera vía es una forma democrática de «autogobierno cultural» y «autoadministración de la economía» que aspira a construir «una nueva sociedad basada en el socialismo real más allá del capitalismo y del comunismo» (Beuys, 1979, 9b). En suma, la tercera vía es una propuesta tanto conceptual como práctica basada en los principios del desarrollo de las habilidades personales, en la igualdad entre los miembros de la colectividad, en la cooperación, en la asistencia y en la solidaridad mutua.

Beuys se inspira en la antroposofía de Rudolf Steiner para elaborar la fórmula de la tercera vía, la cual se define por las nociones de *libertad creativa* y *acción autodeterminada*: «la libertad es un impulso individual a actuar de acuerdo con motivos autodeterminados [mientras que la] acción autodeterminada solo es libre mediante una visión de las condiciones de la vida como un todo». Si, como afirma Beuys, el estado se erige en contradicción con la autodeterminación, con la autorresponsabilidad y con el autogobierno, la creatividad será la única herramienta a disposición de los ciudadanos para dar respuesta a las «necesidades humanas y físicas» (Beuys, 1979, 8b). El impulso ético-estético de la creatividad puede ser catalizado por lo que el artista denomina una *escultura social* (“soziale plastik”), esto es, una perspectiva según la cual la sociedad puede ser transformada gracias a la movilización de los poderes creativos de los individuos y de las colectividades. Todo ser humano puede participar en esta gran escultura social: «cualquiera que considere esta imagen de una alternativa evolutiva tendrá una idea clara de la escultura social, la cual se ha modelado por el hombre como artista». Para Beuys, poner la creatividad al alcance de los ciudadanos abre la posibilidad de imaginar horizontes de posibilidad en un futuro a corto y largo plazo. A pesar de reconocer la originalidad y el interés que le suscita la obra de Marcel Duchamp, Beuys le objeta no haber aprovechado la oportunidad que ofrecía su estrategia de recontextualizar

⁴¹⁵ Hacia el final del *Llamamiento* Beuys ofrece una teorización del capitalismo avanzado que resuena con las operaciones del capitalismo mundial integrado que desarrolla Guattari: «en la sociedad industrial basada en la división del trabajo, la vida económica se ha desarrollado en un sistema integral [...]. Esto significa que cuando las personas trabajan, abandonan la esfera privada, los hogares y se dirigen a los lugares de producción asociados. Los productos de su trabajo ya no llegan al mercado mediante un sistema de trueque a través de individuos o gremios; más bien, llegan allí a través de una concurrencia de procesos complejos. Cada producto final es el resultado de la actividad conjunta en el marco de la economía mundial. Todas las actividades, incluyendo las relacionadas con la educación, la formación, la ciencia, la administración de bancos, los parlamentos, los medios de comunicación, etc., están integrados en el todo». En Beuys (1979, 5b). Para un análisis en profundidad de la relación de la obra de Beuys con la economía política, véase Blanca Gutiérrez (2013), «Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, núm. (103), p. 99-140. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2013.103.2502> (última consulta: 12 de agosto de 2019).

objetos de la vida cotidiana en el museo para declarar que «todo ser humano es un artista» y para contribuir activamente a una redefinición ampliada del arte. Joseph Beuys (1990, 222). Para Beuys, la creatividad debería ponerse al servicio del desarrollo de «estilos de vida y de trabajo alternativos» y, al mismo tiempo, de «un nuevo estilo de práctica y organización política» para poder imaginar y materializar un futuro compartido sostenible (Beuys, 1979, 10b-11b).

La noción de *escultura social* desarrollada por Beuys en la década de los setenta y ochenta entiende la escultura como una práctica ético-estética que parte de la convicción de que el arte es capaz de incorporar en su práctica todos los elementos, procesos y devenires de la vida: pensamientos, percepciones, sensaciones, acciones y conocimientos. Desde este prisma, el arte, lejos de limitarse a una disciplina, podría ser implementado por todos y todo. Hundiendo sus raíces en el movimiento Fluxus —del que formó parte—, así como en el enfoque pedagógico radical de Steiner —que el propio Beuys puso a prueba en la Escuela Estatal de Bellas Artes de Düsseldorf—, las ideas del artista reflejan su deseo de buscar una alternativa a la vida política, económica y social de una Alemania dividida en la posguerra mediante el arte. Los proyectos de escultura social que materializó, como la Oficina para la Democracia Directa y la Universidad Internacional Libre, aspiraban a producir un cambio social generalizado a través de la acción creativa colectiva, mediante un compromiso con la democracia directa, con la educación y con el ecologismo. A través de estos proyectos y sus iniciativas posteriores —como su participación en el movimiento verde y el memorable *7.000 eichen*—, Beuys esperaba crear un modelo para que los artistas promulgaran la transformación social y política que pudiese materializar una alternativa real al modelo social contemporáneo mediante una articulación de una política socioecológica.

La radicalidad con la que se percibía su pensamiento medioambiental se extendía a su concepción de la práctica del arte, la cual para Beuys se definía por la idea de que la creatividad está al alcance de todos. Desde su óptica, el arte deja de limitarse a una práctica especializada o a un conjunto de herramientas y técnicas que se aprenden en la academia de arte y que se ponen a prueba en el estudio. El arte deja de relacionarse con los objetos sagrados comercializables o con las instituciones que lo custodian, lo producen y, en definitiva, lo mediatizan. De hecho, para el artista, trasladar las obras a los museos «Es una manera de matar al arte. Los museos no son universidades, no se aportan trabajos con continuidad. De alguna manera, se les entroniza, se les bendice y listos» (Beuys, 1990, 224). Con Beuys, el arte se seculariza y pasa a formar parte de la experimentación real de la vida: los espacios donde vivimos son arte, el trabajo que hacemos es arte, todo es arte y cada uno de nosotros es un artista, somos parte cocreadora de una gran escultura social. Esta creatividad generalizada es la piedra angular del paradigma ético-estético de Guattari: nada está dado, ni las relaciones, ni las situaciones, ni el propio ser. Todo es cuestión de producción y creación. Constantemente modelamos la sociedad, de la misma manera que modelamos el medio ambiente, como nos modelamos a nosotros mismos. El *socius* en su conjunto es una gran obra de arte a la cual cada persona puede contribuir de manera individual con sus palabras, con sus acciones, con sus pensamientos y con sus sensaciones. Con la escultura social no estamos delante de la enésima fórmula de la que dispone el arte para reflexionar sobre los problemas de la sociedad e intervenir en

ellos. Para Beuys, cada persona contribuye a metabolizar un cuerpo social entendido como organismo vivo, el cual está sujeto a todo tipo de mutaciones que inducimos y de las que somos tributarios. Beuys publicó en 1972 un texto programático —que también podía haber sido escrito por el mismo Félix Guattari— en el cual habla de la necesidad de *democratizar* el arte como la única manera viable para contrarrestar la generalizada crisis de subjetividad que ha conducido a un estado de crisis sistémicas.⁴¹⁶ Esta democratización comporta una redefinición del método y la función, y de los presupuestos ontológicos, epistémicos y políticos del arte:

Dar evidencia de que el arte es en la actualidad el único poder evolutivo revolucionario solo será a condición de una ampliación radical de la definición de *arte* y de las actividades relacionadas con él. Solo el arte es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema social senil que continúa tambaleándose a lo largo de la línea de la muerte: dismantelar para construir UN ORGANISMO SOCIAL COMO UNA OBRA DE ARTE. Esta disciplina de arte más moderna —escultura social/arquitectura social— solo llegará a buen término cuando cada ser vivo se convierta en un creador, un escultor o un arquitecto del organismo social [...]. Solo una concepción del arte revolucionada hasta este punto puede convertirlo en una fuerza políticamente productiva [...]. Pero todo esto, y mucho que aún no se ha explorado, tiene primero que formar parte de nuestra conciencia: se necesita una comprensión de las conexiones objetivas. Debemos investigar (teoría del conocimiento) el origen de la potencia productiva individual y libre (creatividad). Luego alcanzamos el umbral donde el ser humano se experimenta a sí mismo principalmente como un ser espiritual, donde sus logros supremos (obra de arte), su pensamiento activo, su sentimiento activo, su voluntad activa y sus formas superiores, pueden ser aprehendidas como medios esculturales generativos [...] y entonces reconocer que se está fluyendo en la dirección que se está dando forma al contenido del mundo en el futuro (Beuys en Tisdall, 1979, 268).

Para poder aprehender la capacidad de transformación individual y social de la noción de *existencia ético-estética* se requiere una nueva cualidad del pensamiento, de la acción y de la sensación. Si el estado de cosas se debe a una homogenización de los hábitos de pensamiento, revertirlas requerirá una práctica de singularización, de diferenciación y de alterificación donde el *yo* deviene *otro*, de otro modo. En la escultura social, el medio y el material artístico es la propia vida. Para Beuys la tarea de un escultor social no se distingue mucho de la de un mecánico-ingeniero, lo que más que trabajar diseñando engranajes, trabaja elaborando imaginarios, tejiendo relaciones e imprimiendo su carácter singular en sus tareas mecánico-motoras. Y por encima de todo, se involucra en un accionismo que transversaliza los componentes del cuerpo social de un modo rizomático.⁴¹⁷ Tras un primer

⁴¹⁶ Cuarenta años después de la publicación del texto de Beuys conocemos los riesgos que plantea la democratización del arte y la creatividad. Claire Bishop (2012, 16), sostiene que la democratización de la actividad elitista del arte a través del discurso de la creatividad tiende a conducir a los negocios más que a Beuys. «La retórica desjerarquizante de aquellos artistas cuyos proyectos buscan facilitar la creatividad», sostiene Bishop, «termina sonando idéntica a las políticas culturales de los gobiernos orientadas hacia los mantras gemelos de la inclusión social y de las ciudades creativas. Sin embargo, la práctica artística tiene un elemento de negación crítica y una capacidad para sostener unas contradicciones que no pueden conciliarse con los imperativos cuantificables de la economía positivista. Los artistas y las obras de arte pueden operar en un espacio de antagonismo o negación con respecto a la sociedad, una tensión que el discurso ideológico de la creatividad reduce a un contexto unificado e instrumentaliza para una especulación más eficaz».

⁴¹⁷ «Todo revolucionario puede rastrear el proceso hasta esa forma [escultural], que en primer lugar ha desarrollado en su pensamiento o en su imaginación. Cuando lo lleva a cabo y observa todas sus fuerzas, que son efectivas y están vivas dentro suyo, ya es capaz de asignar este carácter escultórico al pensamiento mismo. Luego llega al mundo como un carácter de impresión por sus órganos corporales y otras herramientas y en una forma, que conforma, que es información como un producto, o que también concibe la información como noticias, que el otro está dispuesto a recibir». Joseph Beuys (1976), en Rainer Rappman, Peter Schata y Volker Harlam, *Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg,

periodo de producción inaugurado con la posguerra mundial en el que trabajó esculturas y *performances* recurriendo a la grasa y fieltro, a finales de la década de 1960 Beuys empezó a desarrollar una segunda modalidad de trabajo con la que consiguió expandir el concepto y la práctica del arte. Esta segunda fase estaba caracterizada por lo que Beuys llamaba una *conferencia permanente*, la cual fue concebida como un foro o una plataforma abierta para el debate público y la discusión sobre cuestiones políticas y sociales. Esta noción se relacionaba con los *procesos paralelos*, ya fuesen esculturas, ya fuesen *performances*, instalaciones o múltiples, cuyos desarrollos aspiraban a catalizar transformaciones.⁴¹⁸ Uno de los primeros resultados de la experimentación con la fórmula de la conferencia permanente fue el Partido de Estudiantes Alemanes (Deutsche Studentenpartei, DSP), fundado por Beuys, su estudiante Johannes Stüttgen y el artista Bazon Brock, en la Academia de Arte de Düsseldorf, el 22 de junio de 1967.⁴¹⁹ El DSP se emparentaba con los movimientos estudiantiles que se sucedieron en Alemania Occidental, que se declaraban contrarios al armamento nuclear, al conflicto de Vietnam y promulgaba la urgente necesidad de una reforma educativa.

Desalineándose de las posiciones marxistas que con frecuencia revestían las protestas juveniles en Europa y en los Estados Unidos, la orientación del grupo de Beuys se declaraba marcadamente *espiritual* y apostaba por el involucramiento en la lucha medioambiental y en la ecología política como herramientas para la transformación social. Entre los objetivos del Partido de Estudiantes se incluían el desarme general, la unificación de una Europa gobernada por células políticas, económicas y culturales autónomas, y la implementación de nuevas perspectivas educativas. Antes de alcanzar aquellos objetivos políticos, sin embargo, el DSP sirvió sobre todo como un medio para diseminar la metodología de la escultura social como herramienta de transformación social. Las múltiples reuniones, campañas y acciones que llevaron a término estaban encaminadas a mostrar la manera en que la escultura social podía ser llevada a la arena política alemana. Beuys defendió un ideario ecosocial similar al frente de las numerosas organizaciones y redes sociales que fundó a principios de los años setenta, entre las cuales destacó la Organización para la Democracia Directa (Organization für Direkte Demokratie, ODD), una organización fundada en 1971 que procuraba establecer un espacio destinado a promover las iniciativas legislativas ciudadanas. Como una manifestación más de la escultura social, el propósito de la ODD era informar a los ciudadanos sobre la naturaleza y el funcionamiento del sistema democrático, a los cuales también se les informaba sobre cómo podrían evitar ser cómplices de un sistema de partidos dominantes que aplastaba cualquier iniciativa minoritaria [Fig. 45].⁴²⁰

Achberger, p. 125.

⁴¹⁸ A finales de los años sesenta Beuys organizó varias exposiciones con el título «Parallelprozess» (literalmente “Procesos paralelos”), como la que tuvo lugar en el Städtisches Museum, Mönchengladbach, en 1967.

⁴¹⁹ Para un análisis en profundidad de la implicación que tuvo Beuys en la fundación del DSP en el contexto de Düsseldorf, véase Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas (1979), *Joseph Beuys, life and works*, Nueva York, Woodbury, Barron’s Educational Series, p. 88-89, y Susanne Anna (ed.) (2008), *Joseph Beuys. Düsseldorf*, Ostfildern, Hatje Cantz, p. 64-66.

⁴²⁰ En 1971, la Organisation für direkte Demokratie se transformó en la Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Organización para la Democracia Directa a Través de la Iniciativa del Pueblo), enfatizando su compromiso con la democracia directa más que en el boicot total al sistema de partidos. La refundación de este partido puede ser considerada como el inicio de su trayectoria hacia la fundación del Partido Verde Alemán en 1978-1979.

Si en un primer momento su campaña se orientó a desaconsejar a los ciudadanos votar en las elecciones como una manera de romper lo que consideraban un sistema de partidos dictatorial, Beuys y su equipo emplearon la oficina de la ODD en Düsseldorf principalmente como un medio para animar a los ciudadanos a promulgar sus propios referéndums legislativos a través de un proceso de democracia directa. Se intentaba involucrar a tantos vecinos como fuera posible en los grupos de trabajo que formaron, en los que abordaban preocupaciones que pudieran ser resueltas mediante referéndums, entre las cuales constaban, entre otras, la reforma educativa, los derechos de las mujeres, la protección del medio ambiente, la oposición a la política de guerra y la igualdad de género. Más que perseguir cambios en el ámbito de la política institucionalizada, Beuys pretendía concebir otro modelo de política, y la misión de la ODD tenía por objeto que los ciudadanos pudiesen imaginar y materializar ese nuevo modelo.⁴²¹ Tras siete años dando clases en los que Beuys impartió docencia en la Escuela Estatal de Bellas Artes de Düsseldorf, su puesto de profesor de escultura monumental se vio gravemente amenazado, no solo porque involucró a sus estudiantes en la ODD, sino porque emprendió una campaña para liberar a la escuela del control estatal. En 1972, Beuys fue despedido por el Ministro de Cultura del estado de Renania del Norte-Westfalia por haber aceptado más alumnos de los que tenía permitido.

En 1971 Beuys llevó a cabo una acción colectiva que consistió en barrer un bosque. Bajo el título *Rettet den wald*, Beuys reclutó un grupo de quince estudiantes y se dispusieron a limpiar el bosque con escobas hechas con un tronco y ramas de árbol [Fig. 46]. La acción, que se llevó a cabo en el bosque de Grafenberger, en Düsseldorf, iba en primer lugar encaminada a visibilizar el plan de la municipalidad de conceder la licencia al club deportivo Rochus Club para ampliar sus pistas de tenis sobre una parte del bosque que debía ser arrasada. A medida que barrían el suelo del bosque y hablaban sobre las amenazas que comporta la complicidad entre el poder y los intereses del lucro privado, Beuys y los estudiantes dibujaron cruces con pintura blanca en los árboles que iban a ser talados.⁴²² Finalmente, el proyecto de expansión del club de tenis no se produjo en parte gracias al impacto mediático de la acción de Beuys. La acción se convirtió en una muestra sobre cómo la cooperación ciudadana guiada por la solidaridad y la responsabilidad podrían divisar un horizonte para la sociedad alemana y europea hacia una tercera vía más allá de las formas sociales del capitalismo —de oriente y occidente—, e incluso más allá del estado, para resintonizar nuestra relación con el planeta.⁴²³

Otra de las plataformas que el artista empleó para poner en práctica su pensamiento ético-político fue la Universidad Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria (Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre o Free International University for

⁴²¹ En este sentido, cabe destacar la relación con la preocupación ético-estética guattariana que parte de la premisa que la verdadera institución o transformación es la que se da en el orden de las configuraciones subjetivas. Su efectividad radica en el entendimiento que otro mundo es efectivamente posible de modelar y que la posibilidad de la singularización existencial como resultado de una articulación creativa está en las manos de todos. Un arte, en definitiva, que es indisoluble de la vida.

⁴²² Beuys (1990, 208) a menudo hace referencia a la simbología de la cruz como un elemento que se relaciona con los principios de la escultura social y que, además de la cruz —que en realidad es un signo de sumar—, se compone del signo de restar.

⁴²³ Véase David Adams (1992), «Joseph Beuys: pioneer of a radical ecology», *Art Journal*, núm. 51 (2), p. 27.

Creativity and Interdisciplinary Research, FIU), creada por Beuys con un grupo de colaboradores en 1973 en parte como respuesta a su despido de la Academia de Düsseldorf. La FIU fue el contexto ideal para poner a prueba su sistema pedagógico alternativo liberado de las mediaciones del estado. El objetivo de la FIU era desarrollar la capacidad creativa de cada persona más allá de las habilidades. La escuela gratuita, abierta y no competitiva, admitía alumnos independientemente de su talento artístico, los cuales podían desarrollar su creatividad a través de un programa docente transdisciplinario donde se incluían campos como la psicología, la sociología, la economía, los estudios en comunicación, la teoría de la información y la enseñanza de la percepción. El método de aprendizaje incluía seminarios impartidos por un claustro cambiante de educadores, profesores y profesionales especializados. La FIU promovía los ideales ecosociales de la DSP y LA ODD, y en su desarrollo se crearon unidades o departamentos centrados en la investigación sobre necesidades biológicas y en la investigación ambiental, mediante los cuales se pretendía evaluar la relación entre las estructuras sociales y económicas existentes con vistas a desarrollar nuevas posibilidades de convivencia y desarrollo comunitario. A pesar del gran impacto internacional que tuvo el modelo pedagógico defendido por Beuys, la FIU se disolvió hacia el final de los años ochenta, coincidiendo con la muerte del artista. Sin embargo, su huella sigue presente gracias a los esfuerzos de Rainer Rappmann en Alemania y de toda una serie de personas que mantienen vivo el espíritu del proyecto en diversos países.

En los años posteriores a su fundación en 1973, la FIU se constituyó en una red de ciudades europeas, como Achberg, Hamburgo, Gelsenkirchen y Kassel, y más tarde aterrizó en otros países europeos, como el Reino Unido, Irlanda, Italia y, más recientemente, los Países Bajos y Bélgica, donde se realizaron numerosos talleres. Beuys contribuyó a la *Documenta 6* (1977) con el proyecto *100 days of the Free International University*, para el cual comisarió trece talleres abiertos al público, cuyas sesiones estaban impartidas y dinamizadas por sindicalistas, abogados, economistas, políticos, periodistas, trabajadores comunitarios, educadores, sociólogos, actores, músicos y artistas jóvenes [Fig. 47]. Los temas de los talleres tenían que ver con el desarme nuclear, la manipulación de medios y la imaginación de posibles alternativas al contexto de crisis sistémicas, los derechos humanos, el trabajo y el desempleo, y la migración.⁴²⁴ En los talleres participaron cientos de participantes que de alguna manera encarnaban la noción rizomática de la *unidad en la diversidad* que más tarde sería promovida por Beuys en el contexto de la fundación del movimiento ecologista de la Alemania Occidental (Beuys, 1979, 12b). Visto en conjunto, el proyecto evidenció la eficacia del arte y de la creatividad para transformar nuestras configuraciones existenciales. Y, en lo que respecta a la historia del arte, tal y como sostiene Claire Bishop, el trabajo de Beuys prefiguró una nueva manera de entender una práctica artística y curatorial que llega a nuestros días sin discontinuidades (Bishop, 2012, 244).

⁴²⁴ Claire Bishop afirma que la fundación de la FIU coincidió con un progresivo alejamiento de Beuys de sus acciones simbólicas «casi chamánicas» (como el proyecto «Cómo explicar el arte a una liebre muerta», 1965) y evolucionó hacia un formato pedagógico como charlas, seminarios y talleres sobre dinámicas políticas y sociales (Bishop, 2012, 244). La fase anterior, en la que desarrolla las conferencias, las acciones verbales «y todo lo que tenía carácter teatral», se inició tras superar una enfermedad que lo dejó postrado de 1955 a 1957. Véase Beuys (1990, 212).

Además de *100 days* Beuys presentó en la *Documenta 6* el proyecto escultórico *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (“Bomba de miel en el lugar de trabajo”) [Fig. 48 y 49]. Beuys habla de la *Honigpumpe* como un modelo que emula el flujo energético de la sociedad. La miel constituye un bien preciado que une todo lo vivo, un elemento conector que nos une en todos aquellos lugares en los que nos sentimos desconectados, alienados o dislocados, ya sea con nosotros mismos, con los otros y con el planeta. Para Beuys, este principio conector que encarna la miel viene a suplir una carencia de experiencia: «esta deficiencia se manifestará como la miel, que es una valiosa sustancia nutritiva y, en este sentido, circula y suministra a todas las plantas una sustancia rica y las conecta como un sistema de circulación donde todos dependen mutuamente uno de otro». ⁴²⁵ Para Beuys, la miel deviene el elemento que hace fluir una energía afirmativa capaz de instigar procesos de transformación social. ⁴²⁶ Beuys fue capaz de hacer coincidir las preocupaciones que compartían la escultura social, su lucha medioambiental y su vocación de transformación social cuando el movimiento ambientalista comenzó a ganar impulso en todo el mundo a mediados de la década de los setenta. Estas luchas compartidas tuvieron un creciente apoyo en Alemania Occidental y a ellas se unieron los movimientos estudiantiles de finales de los años sesenta, los cuales, junto con numerosas organizaciones civiles, respondían a la destrucción ambiental causada por la industrialización de la posguerra mediante un activismo comprometido. Sin embargo, lo que motivó la consolidación del movimiento fue que los ambientalistas, los ecologistas conservadores y los radicales de izquierda se unieron para dar respuesta al problema nuclear. El *Llamamiento* de Beuys de 1978 ayudó a catalizar el movimiento, ya que en él, en lugar de asignar la culpa del estado de las cosas a los capitalistas o a los comunistas, proponía una nueva forma de política para remediar esta situación de crisis. La propuesta convergente de Beuys pretendía liberar al pueblo mediante la creatividad, la solidaridad y la cooperación mutua, apelando a movimientos ecologistas, a colectivos en defensa de los derechos de las mujeres, de los homosexuales, de los derechos civiles en general, etc., para poner en marcha un nuevo estado democrático en las elecciones europeas de 1979.

La coalición de grupos alternativos se convirtió en Die Grünen (Los Verdes), una organización política con una agenda centrada en la protección de la naturaleza, en la concienciación sobre los desafíos medioambientales, y en un imaginar una nueva manera de hacer política mediante la participación cívica. El punto de convergencia entre las formaciones de signo político fue, según Beuys, que todos compartían una definición amplia de *ecología*, que incluía la economía, el derecho y el propio concepto de *libertad*. En 1979 Beuys afirmó: «en mi opinión, la ecología de hoy significa economía-ecología, derecho-ecología, libertad-ecología..., no podemos detenernos con un tipo de ecología limitada a la biosfera». Según el artista, «el problema ecológico es el resultado de la cuestión social sin resolver del siglo pasado», lo que exige una «expansión de la idea de la ecología hacia el

⁴²⁵ Johannes Stüttgen y Joseph Beuys (1977), *Das Modell der Free International University* (Honey pump), p. 1.

⁴²⁶ «Con la *Bomba de miel* estoy expresando el principio de que la Universidad Internacional Libre trabaja en el torrente sanguíneo de la sociedad. Entrando y saliendo del órgano del corazón —el contenedor de miel de acero— se encuentran las arterias principales a través de las cuales la miel se bombea fuera de la sala de máquinas con un sonido palpitante, circula por el área de la Universidad Libre y regresa al corazón. Todo esto solo se completa con personas en el espacio alrededor del cual fluye la arteria de la miel y donde se encuentra la cabeza de la abeja en los bucles enrollados de los tubos con sus dos antenas de hierro» (Beuys, en Tisdall, 1979, 254).

cuerpo social como un ser vivo».⁴²⁷ Los Verdes fueron concebidos como una organización que guiaría la orientación futura del nuevo orden social. Sin embargo, el movimiento cristalizó rápidamente en una estructura de partido, ya que el pragmatismo se antepuso a los intereses programáticos que tenía cada formación que integraba la coalición. Beuys inicialmente asumió un papel principal junto con otros políticos que eran afines a su ideario, aunque esta fase fue de corta duración. En 1976 se postuló al Parlamento sin éxito y en 1979 el artista se posicionó como candidato verde en las elecciones al Parlamento Europeo y, más tarde, en las elecciones estatales en Renania del Norte-Westfalia. Durante su campaña, produjo un póster con una obra de 1963, *Der Unbesiegbare (The invincible)*, una pequeña liebre esculpida frente a un soldado de juguete con una pistola [Fig. 50]. A través de estos *juguets*, ponía en marcha de nuevo otra escultura social, recurriendo a las connotaciones espirituales que tenía la liebre y en oposición a la acción militar nacionalista, tanto de cariz capitalista como comunista.

A pesar de su implicación activa en el proyecto político alemán de Los Verdes, Beuys nunca se suscribió por completo a ninguna ideología, ni a ninguna agenda unificada que le permitiera ganar las elecciones. Tras una estrecha colaboración con algunas personalidades políticas que formaban parte del partido y coincidiendo con la progresiva integración de Los Verdes en el sistema parlamentario, Beuys se desencantó con los argumentos ideológicos que lo definían, aún centrados en el reparto de responsabilidades entre el capitalismo y el comunismo ante la terrible situación de crisis. Aunque el artista compartía muchas de las preocupaciones de Los Verdes, el hecho que los verdes abandonaran cualquier intento de encontrar una alternativa real al sistema de partidos hizo que se volviera a entregar a su proyecto de transformación social a través del arte. Beuys creía que la puesta en práctica sostenida de la creatividad en todos los ámbitos de la vida sería capaz de dar respuesta a los problemas que afectan y que son afectados por la biosfera, sociosfera y tecnosfera. Su visión ético-estética de la existencia cultivada en la DSP y la ODD —que se erigía sobre el principio de la participación ciudadana y apostaba por la activación de mecanismos la democracia directa—, topaba con los intereses de un partido que decidió jugar al juego de cartas establecido, un sistema de representación que según Beuys no iba a facilitar ninguna alternativa real a los problemas medioambientales y sociales de Alemania, de Europa y del mundo entero.

Impulsado por una voluntad de mostrar la manera en que los desarrollos de la escultura social podían transformar efectivamente los modos de ser, Beuys elaboró *7.000 eichen* (“7.000 robles”, o “7.000 oaks” en inglés) como su contribución a la *Documenta 7*, que se celebró en Kassel en 1982 y que fue comisariada por Rudi Fuchs. La acción consistió en plantar siete mil robles en la ciudad de Kassel, cada uno de los cuales iba a ser acompañado de un bloque de basalto instalado junto al árbol como una piedra miliar. Para llevar a cabo la acción, Beuys invitó a los residentes de Kassel a

⁴²⁷ Clive Robertson y Lisa Steele (1979), «Sprechen Sie Beuys?», *Centerfold*, núm. 3 (6), p. 311-312. El paralelo con Guattari es claro: «No es justo separar la acción de la psique, el *socius* y el medio ambiente. La negativa a enfrentarse con las degradaciones de estos tres dominios, tal como es fomentada por los medios de comunicación, confina a una empresa de infantilización de la opinión y de neutralización destructiva de la democracia. Para desintoxicarse del discurso sedativo que en particular destilan las televisiones, de aquí en adelante convendría aprehender el mundo a través de las tres lentes intercambiables que constituyen nuestros tres puntos de vista ecológicos» (Guattari, 1990, 22-23).

implicarse en el proyecto para que se lo hicieran suyo, de modo que ellos mismos propondrían lugares y plantarían los árboles con la asistencia de un equipo de urbanistas, jardineros y técnicos ambientales [Fig. 51-54]. La plantación de los árboles empezó con la inauguración de la *Documenta 7* en 1982 y se extendió en el tiempo hasta un año después de la muerte del artista, en 1987. *7.000 robles* constituye una genuina articulación ecosófica, desde el momento que se desarrolla en el *continuum* de relaciones entre la ecología medioambiental —crear un pulmón verde—, la ecología social —en una ciudad totalmente deforestada por la Segunda Guerra Mundial— y la ecología mental —de manera colectiva, atestigüando la manera en que la creatividad podría transformar nuestra relación con el mundo—.⁴²⁸ Este cultivo de la ciudad, de las subjetividades singularizadas y de las relaciones se resumía muy bien con el subtítulo del proyecto: *Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* (“Forestación de la ciudad en lugar de administración de la ciudad”).

Hacia la mitad de la década de los años ochenta, las preocupaciones medioambientales ganaron mayor atención en Alemania, debido no solo a la cuestión del armamento nuclear, sino a las alarmas que habían hecho saltar numerosas noticias relacionadas con vertidos ilegales de residuos tóxicos, fenómenos de lluvia ácida y, sobre todo, el desastre de Chernóbil. Beuys concibió *7.000 robles* como una verdadera manifestación de las potencialidades de la escultura social cuyas inflexiones ético-estéticas resonaron con la sensibilidad ecosófica que emergió en todas las partes del mundo. Constituyó una articulación transversalista que promovía un ideal de regeneración social mediante la creatividad, que fomentaba una singularización existencial individual y colectiva, y que mejoraba la calidad de vida de los ciudadanos de Kassel por medio de una acción de reforestación colectiva. Con motivo de la *Documenta 7* se creó un montículo triangular de piedras de basalto frente al Museo Fridericianum, que iba reduciéndose de tamaño a medida que se asignaba y se instalaba cada piedra junto a cada árbol plantado. El proyecto visibilizaba sobre todo unas relaciones cooperativas entre el propio artista, los ciudadanos, los árboles y el basalto, conectadas a través de la práctica creativa. A su vez, incorporaba en el trabajo la noción de *tiempo biológico*, es decir, el tiempo no humano de crecimiento y desarrollo de los robles, cuya sensibilidad debía ser incorporada por los vecinos para poder cuidar de ellos con el paso del tiempo. Visto en conjunto, la plantación devino un proyecto ecosocial a largo plazo, labrado en transformaciones moleculares en la vida cotidiana, desplegado en un horizonte desde donde se podían perseguir los cambios necesarios para asegurar la habitabilidad en el planeta.

La instalación de los árboles con las piedras de basalto no solo transformó el lugar, sino que transformó una subjetividad colectiva, un cuerpo social que Beuys entendía como un elemento vivo. La articulación ecosófica se distribuyó espacialmente y se ejecutó de un modo colaborativo,

⁴²⁸ En sus escritos, Beuys insiste en ver la creatividad como el único valor productivo humano: «Hoy la capacidad que sostiene el trabajo es ¡EL CAPITAL! El dinero no es en absoluto un valor económico. Los dos auténticos valores económicos son la capacidad (la creatividad) y el producto, en la relación que los une. La fórmula del concepto ampliado del arte se explica, así pues, de la siguiente manera: ARTE = CAPITAL»; Joseph Beuys (1985), *Discurso sobre mi país*, reproducido en Bernáldez (1999, 105). En el mismo texto, Beuys afirma que la «rama más importante del sector productivo» no son las «pequeñas empresas» ni las «profesiones liberales», sino «las escuelas y las universidades [...]». Es ahí donde se produce el CAPITAL de la sociedad. Una vez más: el CAPITAL no es el dinero (medio de producción), el CAPITAL son las capacidades y el producto de las capacidades» (Bernáldez, 1999, 107).

desenvolviendo sus potencialidades en un futuro lejano. *7.000 robles* alcanzó el estatus de escultura social paradigmática, de transformación del cuerpo social dañado mediante las energías creativas. Como afirma Beuys, el proyecto materializó una metamorfosis del *socius* orientada hacia el futuro, lo cual, a su vez, requería una mutación de lo que convencionalmente entendemos como arte: «este trabajo con árboles es nuevo. No es una dimensión realmente nueva en toda la concepción de la metamorfosis de la tierra, ni de la metamorfosis de la comprensión del arte. Se trata, ante todo, de la metamorfosis del propio cuerpo social, que lo conduce a un nuevo orden social para un futuro diferente al privativo sistema capitalista existente y al sistema comunista gobernado centralmente» (Beuys, en Groener y Kandler, 1987, 18-19). El número siete, además de aludir a la séptima edición de la *Documenta*, guarda una deuda con una convención sociocultural de la plantación de árboles. Y la decisión de plantar siete mil árboles en lugar de siete o setecientos tiene que ver, por un lado, con el trabajo comunitario que convoca el proyecto de forestación y con la orientación futura del proyecto.⁴²⁹

El alcance de *7.000 robles* se podía comparar con la red rizomática de talleres, actividades y acciones que llevó a cabo en el marco de la DSP, la DDP o la FIU, aunque la acción de reforestación puede ser considerada como el proyecto coral que tuvo un mayor impacto tanto local como regional, nacional e internacional. Con motivo de la celebración de la *Documenta 7* y en relación con *7.000 robles*, Beuys afirmó: «deseo ir más y más afuera para estar entre los problemas de la naturaleza y los problemas de los seres humanos en sus lugares de trabajo. Esta será una actividad regenerativa; será una terapia para todos los problemas a los cuales nos enfrentamos».⁴³⁰ Los árboles y las estelas pasaron a indexar la colaboración ciudadana para transformar el planeta mediante la creatividad y la imaginación, el compromiso y el esfuerzo. Colaborar en este proyecto implicaba asumir la responsabilidad que todos los ciudadanos tenemos para materializar un cambio global. La fórmula de *7.000 robles* se aplicó en otros países, como Noruega, Australia y en varios lugares de los Estados Unidos. La eficacia ético-estética y política del proyecto se puede medir en función del alcance de la transformación de los imaginarios que promovió. No solo reforestó una ciudad donde predominaba, el cemento y el alquitrán, sino que ante todo mostró de manera eficaz como podía efectuarse un cambio político sin la política tal y como normalmente la entendemos.

En 1994 el Centre d'Art Santa Mònica acogió la gran exposición retrospectiva *Difesa della Natura*, que incluía obra realizada a lo largo de los últimos diez años de vida de Beuys y ponía un énfasis especial en el desarrollo de una pragmática ecosófica, por la que Beuys luchó desde un campo de

⁴²⁹ «Creo que existe algún un tipo de proporción y dimensión, en primer lugar, porque el siete representa una regla muy antigua para la plantación de árboles. Esto se evidencia en lugares y ciudades ya existentes. En los Estados Unidos hay una ciudad muy grande, llamada *Seven Oaks* y otra en Gran Bretaña. Uno ve que el siete como número está de alguna manera orgánicamente conectado con tal empresa y también encaja con la séptima *Documenta*. Me dije a mí mismo que siete árboles iba a ser una decoración muy pequeña. Setenta no nos lleva a lo que yo llamo en alemán *Verwaldung* [“forestación”]. Esto sugiere la idea de convertir el mundo en un gran bosque, haciendo que las ciudades y los entornos parezcan madera. 70 no daría sentido a la idea, y 700, por otro lado, no eran suficientes. Entonces sentí que 7.000 era algo que podía hacer en el tiempo existente, por lo que podía asumir la responsabilidad para completarlo como un primer paso. Por lo tanto, *7.000 robles* será un resultado visual muy potente en 300 años. Usted puede imaginar la dimensión del tiempo» (Beuys, en Groener y Kandler, 1987, 16).

⁴³⁰ Joseph Beuys, en Richard Demarco (1982), «Conversations with artists», *Studio International* 195, núm. 996, p. 46.

batalla que hacía indisociables la vida, el arte, la ética y la política. Como sostiene el curador Antonio d'Avossa, la relación de Beuys con la naturaleza hunde sus raíces en el tiempo que pasó en el campo mientras se estaba recuperando de una enfermedad de la que no se curó hasta 1957. Fue entonces cuando vio la necesidad de desarrollar una nueva concepción del arte, de la ciencia, de la vida, de la democracia y de la economía. Fue cuando gestó una teoría del arte que se extendiera al cuerpo social en su conjunto y que no se limitara a la percepción del artista como persona aislada, los problemas de la educación artística, los museos y todo aquello que ya existe en nuestra sociedad. Semejante teoría no se limitaba, pues, a los artistas de formación, sino que incorporaba una «reflexión sobre la idea antropológica de la creatividad humana» (D'Avossa, 1993, 14). Fue esta esperteza terapéutica adquirida en contacto con el mundo físico lo que permitió el desarrollo de su *teoría de la escultura como plástica social*. Como recuerda D'Avossa, a pesar de citar con frecuencia a Goethe, Schelling y Novalis cuando habla de la relación del hombre con la naturaleza, tanto del pensamiento como de la práctica de Beuys se desentiende de una nostalgia que mira a un pasado perdido, para comprometerse creativamente con la vida.

Entre las obras que se mostraron en la exposición, se encontraban *Incontro con Beuys* (1974), dos pizarras con inscripciones realizadas por Beuys con motivo de unas charlas-debate, «Democracia directa» y «Libertad creativa», que tuvieron lugar el 3 de octubre de 1974 en el espacio de Lucrezia de Domizio, en Pescara [Fig. 55]. Como hemos visto, estos dos temas son la base de la transformación social y política que preconizaba Beuys con su noción de *escultura social*. *Cairn* (1974) —“túmulo”, en lengua celta— es una *escultura invertida* que Beuys realiza en el jardín de los marchantes y protectores del artista, Lucrezia de Domizio y Buby Durini [Fig. 56]. Beuys se interesó por una estructura semienterrada de cemento que se empleaba para sostener un palo. El artista desenterró la estructura cónica, le dio la vuelta y la coronó con una placa de cemento que firmó. La extracción del túmulo de cemento y su inversión hacen que nazca «una reacción energética, símbolo de la tierra que no ofrece la oposición de norte a sud, de caliente a frío, de cielo y tierra, de Sol a agua, de cósmico a terrestre, sino una complementariedad energética, en equilibrio también con la causal estructura arquitectónica forjada en el vacío del terreno por la necesidad humana» (D'Avossa, 1993, 14). Nuestra relación con la Tierra no solo tiene que ser substractiva. Alejándonos de esta lógica clave del capitalismo con la que no solo se obtienen recursos naturales y se destruyen los ecosistemas, sino que su rango de acción incluye la contaminación de los imaginarios, necesitamos desarrollar una relación más aditiva, creativa y coproductiva.⁴³¹

El 12 de febrero de 1978 Beuys participa en el debate titulado «Fundación para el renacimiento de la agricultura», que tuvo lugar en la Borsa de Merci (Pescara) con motivo de la presentación pública de la filial Italiana de la FIU y la publicación del opúsculo *Tercera vía*.⁴³² El artista habló allí de la agricultura biodinámica como una obra de arte en sí misma cuyo fomento puede evolucionar como

⁴³¹ La curadora Ann Temkin afirma en *Thinking is form* (1993, 12) que el interés de Beuys por la geología se origina en su infancia en Cleveris, una ciudad en la frontera con los Países Bajos «extraordinariamente rica en geología y en historia cultural».

⁴³² El título completo del opúsculo era *Acción Tercera Vía — Iniciativa promocional — Idea y intento práctico de realizar una alternativa a los sistemas sociales existentes en Occidente y Oriente*.

una verdadera alternativa a los sistemas agrícolas intensivos y al beneficio individual. La sintonía con los flujos materiales que conforman la naturaleza puede reorientarse a establecer una conexión con *el otro* para desarrollar modelos cooperativos regidos por la solidaridad y para recobrar el potencial germinativo de la vida. La creatividad debe impregnar todos los ámbitos, incluido el trabajo. El artista es como un agricultor, como a Beuys le gustaba recordar: «nosotros debemos sembrar. Con la seguridad que no germinará todo, pero es suficiente que germine una semilla. Esto llevará a otros frutos que producirán su semilla» (D'Avossa, 1993, 12). El interés de Beuys por un tipo de agricultura que, más acá de las soluciones mágicas que propone la modificación genética, toma en consideración la radiación solar, el agua, la composición orgánica del suelo, la vida animal, los insectos, el aire y el crecimiento de las plantas, se expresa en su *Bibliografía agraria* (1975). Este trabajo lo compone cuatro hojas manuscritas, firmadas y datadas por Beuys, en las que elabora un acopio bibliográfico de los títulos que según Beuys eran imprescindibles para apoyar y defender un tipo de agricultura de escala humana.

La institución de un orden social más allá del capitalismo privado y del capitalismo de estado comportaba la necesidad de implementar sistemas de agricultura biodinámica, por eso este método agrario pasó a formar parte elemental de los programas de la FIU. Liberado de las constricciones del estado, el ser humano se puede dedicar al cultivo cooperativo como herramienta de liberación. *La zappa* (1978) era una azada de hierro picado con un mango de madera de olivo que Beuys ensambló con materiales del lugar y que llevaba consigo en el debate de presentación de la «Fundación para el renacimiento de la agricultura» [Fig. 57]. Tras la celebración de este debate, todas las visitas de Beuys a Italia se centraron en desarrollar una noción de *cultivo de la tierra* como una obra de arte que atienda a las necesidades humanas y que respete los procesos biológicos de la Tierra. El año 1979 Beuys viaja desde Pescara a Düsseldorf con un camión que transporta una cal italiana denominada *grasello* para blanquear las paredes de su casa-estudio y una habitación de la FIU [Fig. 58]. Tal y como sostiene D'Avossa, el polvo de la cal se relaciona con la fluidez de la vida y de la muerte, y para Beuys remitía a la «transformación de la materia como una metodología» que se convierte en «condición práctica del proceso de pensamiento, físico y espiritual» (D'Avossa, 1993, 19). En relación con esta acción, Beuys produce *Grasello Ca (Oh)₂ + H₂O* (1979), un dibujo que muestra la fórmula química de la cal que fue transportada de Pescara a Düsseldorf [Fig. 59].

En diciembre de 1980 Beuys viaja a las Seychelles para pasar la navidad con los Durini. Tras varios días estudiando la flora indígena e intercambiando conocimientos con los habitantes de la isla, el 24 de diciembre Beuys decide plantar un coco (*Cocos nucifera*) y un coco de mar (*Lodoicea maldivica*) en la isla de Praslin. Al cabo de dos años, el primero ha crecido dos metros y ya da frutos; el segundo, en cambio, requiere siete años para germinar y veintisiete para dar frutos. Dos temporalidades biológicas distintas, dos agencias no humanas que forman rizoma con las humanas desde el punto de vista de la cocreación. Dos acciones que implican la plantación de árboles sucederán al proyecto de las Seychelles, ambos realizados a partir de 1982: la *Plantación Paradise en Bolognano* y *7.000 robles*. Para la *Plantación Paradise en Bolognano* Beuys analizó y preparó varias hectáreas de suelo de la hacienda agrícola de los Durini para su cultivo siguiendo métodos biodinámicos [Fig. 60]. Allí,

Beuys plantará arbustos y árboles en vías de extinción. La lista detallada de las especies que se plantaron se muestra en *La piantagione* (1984), en una serie de cuatro hojas manuscritas. Esta pieza se mostrará en el contexto de la exposición junto a *Escultura de granito* (1930), una piedra encontrada por Beuys durante su primera estancia en las islas Seychelles, cuando tenía solo nueve años, la cual ha firmado con rotulador verde.⁴³³

6.4. La creación de ecosistemas autopoieticos en la obra de Helen Mayer y Newton Harrison

El corpus artístico desarrollado por la pareja artística formada por Helen Mayer (1929-2018) y Newton Harrison (1932) con frecuencia se cita como una de las primeras manifestaciones artísticas que incorporan preocupaciones acerca del estado de insostenibilidad del planeta, de ahí que la historia del arte los considere entre los pioneros del llamado movimiento *ecoart* o *environmental art*, lo que en castellano se ha traducido como eco arte y arte medioambiental (Wallis, 1998). Sus trabajos a menudo comportan una estrecha colaboración con biólogos, geólogos, ecólogos, arquitectos, planificadores urbanos y otros artistas, en el análisis de problemáticas ecosociales complejas y con una clara vocación de transformar las modalidades existenciales en la dirección de la sostenibilidad, la justicia medioambiental y el desarrollo comunitario. Nuestra aproximación a la obra de los Harrison irá encaminada a describir un trabajo artístico centrado en la producción de ecosistemas o agenciamientos colectivos alterificados que tienen la capacidad de instituir una diferenciación subjetiva, y a comprender cómo esta cualidad permite un alejamiento de la llamada *estética restaurativa* con la que con frecuencia se ha etiquetado a los artistas. La pervivencia de esta adscripción se hace evidente en la actualidad, tal y como demuestra la exposición *Hybris. Una Posible Aproximación Ecoestética*, que tuvo lugar en el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2018), donde la comisaria Blanca de la Torre sigue incluyendo el trabajo de los Harrison dentro de la categoría «Prácticas de recuperación», en la que engloba las variantes en inglés *restorationist aesthetics*, *remediation art* y *land reclamation*. Según la curadora, las prácticas que se agrupan bajo esta categoría «se caracterizan por ofrecer soluciones prácticas a problemas ecológicos» (De la Torre, 2018, 24-34). En nuestro apartado proponemos reemplazar este enfoque trascendentalista que reduce al arte a servir a los imperativos ecológicos por el paradigma postrepresentacional de la ecosofía que, al facilitar un contacto directo de la subjetividad y el referente, intensifica la función existencial heterogénica del la obra de arte.

Newton Harrison participó en la exposición *Art and technology* —la cual fue producida y presentada en el Museo del Condado de Los Angeles (LACMA) en 1971— con un proyecto en el que

⁴³³ Otros proyectos que se incluyeron en la muestra acogida en el Centre d'Art Santa Mònica que dan cuenta de las articulaciones ecosóficas (medioambientales, sociales y subjetivas) en las que se ocupan sus prácticas ético-estéticas, incluyen *Diagramas geológicos* (1976), *Rosa para la democracia directa* (Düsseldorf 1977), *Análisis mineralógico* (1981), *Análisis del terreno - mapa calimétrico* (1983), *Olivestone* (1984), *Ombelico di Venere - Cotyledon Umbilicus Veneris* (1985). El catálogo de la exposición *Diffesa della Natura* contiene una extensiva documentación visual y textual de los proyectos.

colaboraron los investigadores de los Jet Propulsion Laboratories (JPL) de Pasadena, California.⁴³⁴ El trabajo se tituló *Encapsulated aurora* y exploraba la cuestión de cómo se podría renderizar la luz de color como un cuerpo que se pudiera extender por el espacio. La escultura de plasma de Harrison consistió en cinco tubos de plexiglás, en los cuales había introducido cristales líquidos que cambiarían de color y de intensidad dependiendo del calor, la presión y la interacción con los usuarios. Tras inyectarse gases como el helio o el argón, la escultura empezaba a generar un brillo y un resplandor rosáceo-violáceo que se desarrollaba de manera cíclica durante la exposición. Junto a *Encapsulated aurora*, el artista presentó *Brine shrimp farm*, que después se convirtió en *Survival piece #2* y eventualmente en *Notations on the ecosystem of the Western salt works with the inclusion of brine shrimp: survival piece #2*. Concebido como una granja de artemias, este último proyecto marcará el inicio de una larga colaboración entre Helen Mayer y Newton Harrison entregada a la creación de ecosistemas desde una ecología transdisciplinar. *Notations* inaugura un compromiso vital del dúo artístico con proyectos que contribuirían al agenciamiento de las redes psicosociales y biotécnicas que unen todo lo vivo. Este compromiso sostenido, que solo se ha visto interrumpido con la reciente muerte de Helen Mayer en 2018, ha infundido una práctica ecoestética que ha sido pionera y cuya influencia es fácilmente reconocible en los artistas actuales.

Con *Shrimp farm* (1971), Newton Harrison construyó una granja de artemias, esto es, un género de crustáceos braquiópodos que habitan en aguas salobres y cuya morfología apenas ha evolucionado desde la época geológica del Triásico. Esta alta tolerancia a la salinidad es su principal herramienta de supervivencia ante los depredadores, pues es capaz de vivir en aguas que presentan una concentración salina de hasta un 250 ‰.⁴³⁵ El primer paso consistió en la disposición y impermeabilización de una estructura de madera formada por cuatro contenedores, los cuales medían cada uno tres por seis metros de largo y veinte centímetros de profundidad [Fig. 61]. Cada estanque se llenó con agua de una salinidad variable, hasta diez veces más salada que el agua de mar. Newton introdujo en cada uno de los estanques una población de algas *Dunaliella*, los organismos eucariontes con mayor tolerancia a la sal, que producen caroteno precisamente cuando entran en contacto con la sal. Como afirma el propio artista, tras la introducción de la sal y las algas, «la caja se convirtió en una pintura tridimensional de campo de color que iba del verde azulado al verde amarillento oscuro y del rojo ladrillo al blanco», dependiendo del grado de salinidad.⁴³⁶ El último

⁴³⁴ La exposición, que fue comisariada por Maurice Tuchman, fue el resultado de un programa de cuatro años mediante el cual los sesenta y cuatro artistas participantes (entre los cuales no figuraba ninguna mujer) tuvieron la oportunidad de colaborar con treinta y siete centros de investigación y corporaciones (entre los cuales había RAND Corporation, Lockheed, IBM, General Electric y Teledyne), que cedieron espacios de trabajo y recursos y conocimientos científicos, en la experimentación con nuevas tecnologías. En el programa también participaron Robert Smithson, quien propuso un proyecto de «des-arquitectura» de un edificio de cemento, y Robert Morris, quien ideó un estudio medioambiental en un sistema cerrado. Ninguno de los proyectos fue aprobado. En el programa también participó Hans Haacke con el proyecto «Transplante medioambiental», en el que exploraba cuestiones como la aerodinámica, silos de condensación, transducción y los sistemas de información. Véase Maurice Tuchman (1971), *A report on the art and technology program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-71*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, p. 116, 118, 238 y 320. Disponible en: <https://rjohnwilliams.files.wordpress.com/2016/02/lacma-report-on-art-and-technology.pdf> (última consulta: 13 de agosto de 2019).

⁴³⁵ Véase Martin Daintith (1996), *Rotifers and artemia for marine aquaculture: a training guide*, University of Tasmania. Referencia disponible en: www.worldcat.org/title/rotifers-and-artemia-for-marine-aquaculture-a-training-guide/oclc/222006176 (última consulta: 13 de agosto de 2019).

⁴³⁶ Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/shrimp-farm-survival-piece-2> (última consulta: 13 de agosto de 2019).

paso consistió en la introducción de las poblaciones de artemia, con las cuales, a medida que comían las algas, el color de los estanques iba mutando [Fig. 62 y 63]. Diseñado en colaboración con el Dr. Richard Eppley y el Dr. Michael Mullen, del Scripps Institute of Oceanography, la pieza abordó la cuestión sobre cómo los organismos vivos reaccionan a entornos extremos, y cómo estos últimos pueden llegar a ser transformados por los primeros.⁴³⁷

Tras la participación en el programa Art and technology de 1967 a 1971, impulsado con el LACMA en colaboración con los centros de investigación y las corporaciones, la obra de Newton se orientó hacia una nueva dirección y a partir de entonces sus trabajos se centraron en la creación y el análisis de sistemas medioambientales en la línea de *Shrimp farm*. La historiadora del arte Marga Bijvoet achaca este giro en parte al interés hacia los procesos mediatizados por la tecnología —lo que le aproximaba a la estética de sistemas desarrollada por Haacke—, pero, sobre todo, a una renovada preocupación por los «procesos de crecimiento natural» compartida por Helen Mayer, con la que contrajo matrimonio en 1953. Coincidiendo con el comienzo de esta nueva etapa, Newton «decidió abandonar su estudio casi como protesta a lo que ahora consideraba el enfoque simplista de un arte reducido a la fabricación de objetos y a las especulaciones estéticas. Al decir de Bijvoet, esta decisión coincide con el momento en que el artista se propone entender «los sistemas naturales de crecimiento ecológico» (Bijvoet, 1997, 137).⁴³⁸ El proyecto que inaugura la colaboración con Helen Mayer es *Making earth* (1970), con el cual los artistas se propusieron crear una granja, en esta ocasión de tierra, en el patio de su casa en La Jolla, California. Como los mismos artistas sostienen, el cultivo de tierra acabó convirtiéndose en una metodología que pusieron en práctica muchas veces a lo largo de su carrera artística y respondía a la conciencia acerca de los peligros que planteaba la erosión del suelo en todas las latitudes del planeta por causa de la deforestación, de la construcción de presas y diques, y de las prácticas de agricultura intensiva: «después de comprender que la capa superior del suelo estaba en peligro en todo el mundo, decidimos producir tierra».⁴³⁹

Los Harrison construyeron una serie montículos a cielo abierto, acumulaciones de arena que se mezclaba con desechos orgánicos generados en la cocina, con lodos residuales extraídos de depuradora, con estiércol de gallina, vaca y caballo, y con hojas, serrín y arcilla. Los artistas regaron los montículos y los removieron cada día durante cuatro meses, periodo tras el cual emplearon la tierra rica en nutrientes para la agricultura [Fig. 64]. Su proyecto de cultivo de la tierra se repitió en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera artística; el de más grandes dimensiones fue el realizado en el Art Park a partir de 1976 y el más pequeño se presentó en el contexto de la exposición *Revered Earth*, acogida en el Museo de arte Contemporáneo de Houston en 1990. *Making earth* emerge en un momento en que los Harrison ponen la cuestión la supervivencia como el eje

⁴³⁷ Newton Harrison recuerda en su página web que *Shrimp farm* fue una inclusión de última hora para la exposición *Art and technology*. Harrison afirma que mientras que *Encapsulated aurora* tuvo un coste de cincuenta mil dólares, los gastos de producción de *Shrimp farm, survival piece #2* fueron ochocientos dólares. «La razón es sencilla: a diferencia de la electricidad, el motor era el sob». Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/shrimp-farm-survival-piece-2> (última consulta: 13 de agosto de 2019).

⁴³⁸ Bijvoet sostiene que esta reorientación ya fue experimentada con el proyecto *The slow birth and death of a lily cell*, que se presentó en la Howard Wise Gallery de Nueva York en 1968, mediante el cual Newton abordaba los procesos de crecimiento y deterioro de células de lirios.

⁴³⁹ Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/?s=making+earth> (última consulta: 13 de agosto de 2019).

central de su práctica artística, la cual empiezan a abordar desde su contexto más inmediato. Haciendo referencia a este momento en particular, Newton sostiene: «me encontraba pensando en la cuestión de la supervivencia. Mi primera respuesta fue reflexionar sobre la tierra; literalmente, sobre el suelo en el que me encontraba. Me pregunté qué significaba la tierra para mí, y qué sabía yo sobre ella. Y, para descubrirlo, decidí hacer tierra. Reuní diferentes tipos de estiércol, aguas residuales, serrín, materia orgánica, arcilla y arena [...] esto fue en 1970» (Newton Harrison, en Auping, 1982, 99).

En una carta escrita a Jack Burnham en 1972, Newton Harrison describe *Making earth* como una entidad viva, como un órgano autopoietico y como un medio de crecimiento: «de manera alquímica mezclamos elementos que por separado son estériles y hostiles, en una mezcla que se combina con el tiempo y con nuestro tacto, convirtiéndose literalmente en un elemento vivo, un medio para el crecimiento [...]. En lo abstracto, entiendo que creo una condición de vida y que mi actividad es un homenaje a esa vida, y tanto la comida que genera como la fuerza física de un trabajo rítmico se retroalimentan de vuelta hacia mi cuerpo» (Newton Harrison, en Burnham, 1974, 164). Ambos artistas se distanciaban deliberadamente de las prácticas de los artistas de *Land art* que manipulaban las masas de tierra para dar forma a un paisaje expandido con una materia que consideraban inerte, privada de toda entidad. Haciendo referencia a este aspecto, Lucy Lippard habla sobre los proyectos de recuperación de suelo desarrollados por artistas como Robert Smithson, Nancy Holt, los Harrison, Agnes Denes y Mierle Laderman Ukeles, y sostiene que, a pesar de que emergieron al mismo tiempo de los *earthworks*, se trata de opciones muy distintas tanto en su expresión como en su contenido: «Si el apogeo de los inmensos *earthworks* parece formar parte de la historia, los ambiciosos proyectos de recuperación [de tierras] tienen sentido. Aquí se encuentra una función real y valiosa para los artistas que piensan en grande y realmente quieren escapar de los confinamientos culturales [...]. Lo que ahora se llama “arte ecológico” difiere de los movimientos de tierra de los años sesenta y setenta en su mayor conciencia de los problemas ecológicos y del cambio climático, y en sus estrategias para invadir sistemas de infraestructura, a veces colaborando con científicos» (Lippard, 2014, 342).

Más que modelar montañas empleando bulldóceres y excavadoras como si fueran pinceles o cinceles, los Harrison empiezan a prestar una atención al detalle, la discreción y la precisión de los sistemas que permiten el desarrollo de la vida [Fig. 65]. Como sostiene la propia Helen Mayer, «comencé a utilizar las pilas de tierra conteniéndolas y luego cultivando todo tipo de cosas. [...] la manera en la que inauguramos el arte de la tierra fue haciendo tierra, plantando, cultivando, cosechando, haciéndolo de manera consciente, cambiándonos a nosotros mismos. No consideramos interesante o valioso usar la tierra para hacer formas en lugares inusuales» (Newton Harrison, en Auping, 1982, 99). *Making earth* fue una exploración íntima sobre aquellos elementos que mantienen la red de vida. Como tal, es un proyecto que no distingue el arte de la vida, que no está sujeto a las exigencias ni espaciales ni temporales de los museos, de las galerías. Es un proyecto de continuidad que cuestiona la obsesión por la novedad con la que se sacia el mercado del arte. Enriquecer tierra mediante sistemas orgánicos para el autoabastecimiento como respuesta a la

erosión global de la tierra arable por el uso generalizado de pesticidas y fertilizantes químicos de la agricultura intensiva, se convierte en un ejercicio tanto estético como ético-político. Es un ejercicio ritualístico, un ritornelo afectivo cooperativo involucrado en procesos sociales, naturales y subjetivos.⁴⁴⁰ En la obra de los Harrison, la tierra no pasa a jugar ningún papel más que el que ya tiene: medio para sostener existencia humana y no humana. Crear tierra implica reconsiderar la habitabilidad del planeta atendiendo a los procesos, las relaciones y los fenómenos que la erosionan y que ponen en peligro la existencia de todos los seres.

Los Harrison continuaron cuestionándose sobre el riesgo que supone la erosión generalizada de la tierra en un proyecto realizado en el Art Park de Lewiston (Nueva York). Con la ayuda de su hijo Joshua Harrison y respondiendo a un encargo de la Fundación Art Park, los Harrison se propusieron enriquecer la superficie terrestre de cuarenta acres del Art Park, en un proyecto titulado *Art Park: spoils' pile reclamation, 1976-1978*. Comúnmente asociado a la metodología de la *recuperación del suelo*, el proyecto se proponía mejorar la salud de un entorno que con anterioridad había servido como cantera y que en 1976 estaba llena de los escombros generados por la construcción de la central hidroeléctrica Robert Moses Niágara [Fig. 66]. El proyecto se proponía regenerar parte de la superficie deteriorada utilizando materiales locales y empleando la fuerza mínima. Durante un período de dos años, una cantidad aproximada de tres mil camiones cargados de tierra y de desechos orgánicos —hojas, troncos de árboles, restos de césped cortado, lodos, etc.— se desviaron al sitio mediante la colaboración de servicios municipales, empresas constructoras y granjas [Fig. 67]. Los elementos transportados se almacenaron, se mezclaron y se extendieron por una superficie creando montículos, de manera que se creó un valle en el que se regeneraron aproximadamente ochenta mil metros cuadrados de arcilla y roca para que se convirtieran en un ecosistema saludable en el que la vida no humana pudiese prosperar. El proyecto aspiraba a los seis mil camiones, pero a los tres mil el director de la Fundación Art Park interrumpió el proyecto [Fig. 68].

Como sostienen los artistas en su página web, en un primer momento las pilas de tierra fueron agrupadas en la entrada, tras lo cual plantaron un bosque de pinos a lo largo de todo el perímetro para que sirvieran como cortavientos. En una de las laderas se plantó un bosque con especies de árboles y arbustos nativos. Además de parar el viento, la función de los arbustos de bayas que se plantaron era fortalecer el suelo con las raíces y crear masa forestal [Fig. 69]. En otra ladera se plantaron diversas variedades de nogales y de manzanos. «Las ubicaciones específicas del sitio seleccionadas para los diversos elementos», afirman los Harrison, «se determinaron por el viento, el Sol, la pendiente, los patrones de infiltración y las formas de los bosques adyacentes».⁴⁴¹ Una gran porción de terreno se reservó para la agricultura sin labranza. Los Harrison implicaron a diversas comunidades locales en la selección, la germinación y el cultivo de especies autóctonas. Como parte

⁴⁴⁰ Jack Burnham habla de la obra de los Harrison desde el punto de vista de un ritual contemporáneo en la búsqueda de significado en tiempos posthistóricos. Véase «Contemporary ritual: a search for meaning in post-historical terms», en Burnham, 1974, 159-167.

⁴⁴¹ Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/?s=pile> (última consulta: 13 de agosto de 2019).

del acuerdo al que habían llegado tras las negociaciones con la municipalidad, todos aquellos camiones recibieron una deducción de impuestos por la donación de material para fines artísticos. Fue así como un entorno severamente contaminado fue transformado en una pradera fértil. Con *Art Park* no estamos delante de una *rehabilitación* o de una recuperación del paisaje al uso —en el sentido de devolver un entorno a un estado originario—, ante todo porque el proceso de enriquecimiento, cultivo y regeneración social que comportó, se proyectaba como una creación colectiva de diferenciación irreversible en el espacio-tiempo.

Spoils' pile reclamation es una creación en sí misma, una fertilización expandida en la que participan agentes culturales, naturales y tecnológicos, y en la que no solo se mejora la potencia orgánica de un territorio devastado, sino que se transforma la subjetividad de todas las comunidades implicadas. Al igual que los proyectos de transformación de yacimientos mineros como arte de la tierra de Smithson, los Harrison ganaron un espacio para los ciudadanos recurriendo al arte, y a muchos otros elementos. La ecología medioambiental conecta transversalmente un entorno en el que previamente se vertieron escombros de manera incontrolada, con unos ciudadanos que se implican en la creación de un biotopo que mejorará su calidad de vida y en la que participan empresas y corporaciones con deshechos que de otra manera se trasladarían a otros vertederos. Toda una articulación ecoestética orientada a apropiarse y transformar un espacio descartable por la sociedad postindustrial, un residuo de la modernidad reconsiderado *en nombre del arte* como una manera de entender cómo una renovada sensibilidad ecosistémica nos puede llevar a imaginar la vida de otra manera diferente. Leslie Ryan destaca cómo los Harrison reformulan el sentido de la *recuperación del suelo*: de una idea de la restauración como un retorno a un estado anterior a las malas prácticas, a «la reclamación de tierras como un [ejercicio de] cuidado», un cuidado del entorno que habitamos (Ryan, 2007, 107).

El método del cultivo expandido como herramienta para contribuir al desarrollo de la red que une todo lo vivo fue el punto de partida de la serie *Survival pieces* (1971-1973). Vistos en conjunto, estos trabajos pueden ser considerados como experimentos con los que los artistas exploraban ideas relacionadas con los aspectos autogenerativos de diferentes procesos de crecimiento. El primero de ellos, *Hog pasture: Survival piece #1* (1971), implicó el cultivo de pasto para ganado porcino en una caja de madera impermeabilizada, la cual estaba irradiada por luz artificial proveniente de un panel superior [Fig. 70]. Producido por el Museo de Bellas Artes de Boston para la exposición *Earth, Air, Fire and Water* (1971), el ambiente generado con la pastura portátil permitió el crecimiento progresivo de una variedad de especies ricas en nutrientes.⁴⁴² Los Harrison quisieron introducir un cerdo, pero el Museo de Bellas Artes de Boston declinó la propuesta. Sin embargo, cuando el proyecto se presentó en *Ends of the Earth: land art to 1974*, el MOCA de Los Angeles (2012) permitió que la cerda Wilma pudiese disfrutar del rico pasto que los Harrison habían hecho crecer [Fig. 71 y 72].⁴⁴³ El segundo, *Sbrimp farm: Survival piece #2*, como hemos visto, correspondía a la granja de artemias desarrollada en el contexto de la exposición *Art and technology* acogida en el LACMA (1971).

⁴⁴² Véase Virginia Gunter y David Antin (1971), *Earth, air, fire and water* (cat. expo.), Boston, Museum of Fine Arts.

⁴⁴³ Véase www.youtube.com/watch?v=BgsFnRzGrjY (última consulta: 15 de agosto de 2019).

El tercero, *Portable fish farm: Survival piece #3* (1971), consistió en la construcción de seis tanques forrados de goma, cada uno de dos metros y medio por seis metros y un metro de profundidad, que contenían siluroformes (comúnmente llamados peces gato), artemias y langostas [Fig. 73]. El proyecto continuaba con la idea del cultivo, esta vez extendido a la cosecha de seres que habitan las aguas salobres.⁴⁴⁴

La última de las *Survival pieces* fue *Portable orchard, 1972-1973* y consistió en la creación de un huerto portátil de árboles frutales. Para ello se plantaron doce árboles en contenedores hexagonales hechos con madera de sequoia de casi un metro de diámetro y un metro de profundidad, a los cuales se irradió luz especial para el cultivo en interiores [Fig. 74].⁴⁴⁵ Los árboles que se plantaron correspondían a diversas variedades de cítricos, como el limonero, la lima, el kumquat, el naranjo, el mandarino, además de otras especies, como el aguacate. La idea que subyacía en el proyecto era ver qué árboles podían crecer en el biotopo creado. Mientras que el aguacate de desfolió muy rápidamente, las especies de cítricos, especialmente el limón Myers, experimentaron un gran desarrollo. Tras la exposición, los árboles se plantaron en el exterior del museo de la State University de California (Fullerton), y en la actualidad se puede apreciar que siguen dando frutos. Debido a la progresiva desaparición de los huertos de árboles frutales y la pérdida generalizada de suelo por el desarrollo suburbano e industrial en curso, sumado a la creciente contaminación atmosférica, los campos de cítricos fueron desapareciendo drásticamente y por eso el trabajo de los Harrison fue considerado como el último huerto de cítricos de Orange County.

En las *Survival pieces*, la cuidadosa creación de ecosistemas para el cultivo comportaba un análisis de los procesos de desarrollo y crecimiento de las especies. Los datos recopilados no servían para la investigación científica, sino que mapeaban todo tipo de relaciones en desarrollo desde la creación y la sensibilidad artística. Esta doble vertiente cartográfica y de intervención de y en procesos de desarrollo y crecimiento, define una estética ecosófica que difería de las de otros artistas que concebían la tierra como un material pasivo, como un objeto dislocado del sujeto. La creación de ecosistemas para las artemias y los siluroformes pusieron a los Harrison en contacto con los científicos del Scripps Institute of Oceanography y fue a raíz de esta colaboración que a partir de los años setenta los Harrison centraron la atención en el *Scylla serrata*, esto es, una especie de cangrejo de gran importancia ecológica que se encuentra en los estuarios y manglares de África, Australia y Asia. El cangrejo, apreciado mundialmente por su valor gastronómico, hacía una década que se había convertido en una especie amenazada en Sri Lanka. Tras entrar en contacto con el zoólogo esrilanqués Ranil Senanayake, que estaba dedicando su investigación al cultivo y la reproducción del cangrejo en acuicultura —una cuestión aún irresuelta en la época—, los Harrison decidieron colaborar con el proyecto diseñando e implementando la creación de un ecosistema que permitiera la supervivencia y el desarrollo de *Scylla serrata* en un entorno discreto [Fig. 75].

⁴⁴⁴ *Survival piece #3* fue producido para la Hayward Gallery de Londres en 1971. Dado que los peces permanecieron fuera del agua para ser transportados al espacio expositivo, los Harrison, tras consultar a la Sociedad Americana para la Prevención de la Crueldad hacia los Animales, optaron por sacrificar a los animales por piscicultores profesionales. Esto tuvo un gran impacto mediático, lo que previno a los Harrison de proceder con el sacrificio. Véase: <http://theharrisonstudio.net/portable-fish-farm-survival-piece-3-1971> (última consulta: 13 de agosto de 2019).

⁴⁴⁵ El proyecto fue producido para el Museo de la Universidad Estatal de California, en Fullerton. Véase <http://theharrisonstudio.net/portable-orchard-1972-73> (última consulta: 13 de agosto de 2019).

Su implicación en el proyecto fue tal que Ranil les propuso que solicitaran una beca para la investigación marina del Scripps Institute, dirigido por el profesor John Isaacs, beca que obtuvieron en 1974. La creación de las condiciones para la supervivencia y el desarrollo del *Scylla* que pudiesen afianzar su ciclo de reproducción, comportó una extensa y compleja investigación. Tal y como afirma Bijvoet, por aquel entonces los artistas habían modelado cuidadosamente su método de trabajo después de los experimentos con los *Survival pieces*. Y coincidiendo con su interés en el *Scylla*, los Harrison idearon y desplegaron *The lagoon cycle* (1972-1978), uno de sus proyectos más complejos. El trabajo rinde homenaje a los principales estuarios del mundo, enfatizando la importancia de unos ecosistemas donde el equilibrio ecológico está en peligro constante de destrucción, y donde sin embargo, la vida florece en condiciones siempre cambiantes. Con *The lagoon cycle*, al decir de Bijvoet, «los huertos portátiles y las granjas de peces, en tanto que piezas íntimas de supervivencia instaladas en galerías, se expandieron gradualmente en la planificación de ecosistemas enteros» (Bijvoet, 1997, 140). La complejidad del medio natural del *Scylla* fue el detonante de una investigación dedicada a estudiar la fragilidad de un ecosistema siempre cambiante. Tal y como describen los propios artistas, la vida en los estuarios es tan frágil como dinámica, su sistema de supervivencia es tan vulnerable como resiliente, y la multitud de especies que los habitan se desarrollan en un horizonte donde nada está dado, donde todo depende de un constante empeño pragmático.⁴⁴⁶

The lagoon cycle es un relato ficcional sobre las condiciones de vida de siete lagunas, las cuales, a su vez, son consideradas como diversos capítulos de una historia que tiene en cuenta la supervivencia conjunta de la especie humana y la vida no humana. La narración se desenvuelve en un diálogo que mantienen dos personajes, Lagoon Maker (“el creador de la laguna”) y Witness (“el testigo”). El primero encarna el papel del tecnócrata que tiene una fe ciega en la resolución de problemas mediante las tecnologías avanzadas, que son símbolo de progreso y éxito, y el segundo, discreto, observa, comenta y discrepa de los planes y las propuestas del primero. Los relatos de ambos tejen una narrativa en la que intercambian puntos de vista sobre las funciones de los estuarios. De naturaleza semiautobiográfico y compuesto por historias, anécdotas y juegos entre los dos personajes, el relato comienza en Sri Lanka con un cangrejo comestible *Scylla* y termina en el Pacífico con el efecto invernadero. El enfoque ecosistémico consiste en dar con marcos cada vez más grandes para considerar la supervivencia. Analiza los desarrollos de la ciencia experimental, las dinámicas de mercado y los avances tecnológicos para finalmente plantear la siguiente pregunta:

⁴⁴⁶ En palabras de los artistas, «un estuario es el lugar donde las aguas dulces y saladas se encuentran y se mezclan. Es una reunión y una mezcla frágil sin la constancia de los océanos o los ríos. Es una aventura de colaboración, y su existencia siempre está en riesgo. Las lluvias intensas aumentan su tamaño y sus límites, aumentando los nutrientes y disminuyendo las sales. Los incendios forestales y posteriormente la lluvia, pueden establecer las condiciones para un sedimento pesado y de este modo, una laguna puede convertirse primero en lodo y luego en un pantano. Si el día es cálido, las aguas poco profundas se calientan rápidamente. Si la noche es fría, las aguas poco profundas se enfrían rápidamente. La vida en los ríos, lagos y océanos donde las propiedades del agua son más constantes, resulta menos estresante. Pero la vida en las lagunas es muy especial: ha desarrollado una alta tolerancia a las tensiones que surgen de los cambios repentinos en la sal y el agua dulce, y en la temperatura y en los alimentos disponibles para la vida. La vida en las lagunas es dura y muy rica, y se reproduce rápidamente. Al igual que todos nosotros, debe improvisar su existencia de manera muy creativa con los materiales disponibles, pero los materiales cambian constantemente. La única constante es la propia improvisación». Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/the-lagoon-cycle-1974-1984-2> (última consulta: 14 de agosto de 2019).

«¿Cuáles son las condiciones necesarias para la supervivencia?».⁴⁴⁷ Y concluye que es necesario transformar las mentalidades y producir unos imaginarios distintos a los que han guiado las sociedades hasta el momento.

En su disposición museística, *The lagoon cycle* se despliega en un fotomural de sesenta partes que en total miden más de cien metros de largo y dos de alto. En los grandes paneles que lo componen, se combinan materiales, mapas, fotografías aéreas y satelitales, dibujos, planos, textos manuscritos, etc. El proyecto se presentó por primera vez en 1985 en la galería Herbert F. Johnson de la Cornell University, en Ithaca (Nueva York), y en 1988 en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA).⁴⁴⁸ El proyecto también fue concebido como un complejo libro hecho a mano con cuarenta y cinco láminas a color en las que se mostraba el dispositivo curatorial y que eventualmente se escanearon y pusieron a disposición de los usuarios para su libre descarga.⁴⁴⁹ En el primer lago, «The Lagoon at Upouveli», se narra el viaje a Sri Lanka con motivo de la búsqueda del cangrejo *Scylla* para estudiar su metabolismo y sus condiciones de desarrollo en su medio natural, una visita en la que se constata la desaparición progresiva de los sistemas tradicionales de pesca o del cultivo del arroz como resultado del impacto de las nuevas tecnologías [Fig. 76-78].⁴⁵⁰ En el segundo lago, «Sea Grant», se expone el conocimiento acumulado por los Harrison sobre los hábitats vivos y, centrándose en las investigaciones que llevaron a cabo sobre el apareamiento de *Scylla*, se aborda la idea del tanque para reemplazar la laguna como una manera de criticar la supuesta objetividad de las metodologías y los discursos científicos. Del mismo modo que un mapa no es el territorio, un ecosistema creado en un laboratorio no puede reemplazar un sistema biorregional con una elaborada cadena de ciclos de vida interdependientes.⁴⁵¹

El tercer lago, «The house of the crabs», cuenta que los Harrison se encuentran con un hombre de negocios que les explica cómo capitalizar el ciclo de cría del cangrejo. La historia se extrapola a una observación sobre la economía capitalista de libre mercado, una de las principales causas de las desigualdades entre el norte y el sur global. La historia se convierte en una crítica a la orientación de las economías y los gobiernos que basan sus desarrollos en un sistema necropolítico que depende de la desposesión de la vida en todos sus sentidos.⁴⁵² El cuarto lago, «On mixing, mapping and territory», se centra en el mar de Salton, el lago endorreico y salado más grande de California, creado por un error de ingeniería que tuvo lugar en 1905, cuando las operaciones de desviación del curso del río Colorado para irrigar las tierras de cultivo del valle Imperial hizo que el río se desbordara, inundara 1.000 km² y anegara casas y granjas [Fig. 80]. La destrucción de sistemas

⁴⁴⁷ Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/the-lagoon-cycle-1974-1984-2> (última consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴⁴⁸ Véase Helen Mayer Harrison y Newton Harrison (1985), *The Lagoon Cycle: Helen Mayer Harrison / Newton Harrison* (cat. expo.), Ithaca, Cornell University.

⁴⁴⁹ Los siete capítulos que conforman el libro se pueden descargar en pdf en su página web. Disponible en: <https://theharrisonstudio.net/the-lagoon-cycle-1974-1984-2> (última consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴⁵⁰ Véase http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/botl_part1.pdf (última consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴⁵¹ Véase http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/botl_part2.pdf (última consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴⁵² Véase http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/botl_part3.pdf (última consulta: 14 de agosto de 2019).

ecológicos que narra esta historia sirve a los Harrison como punto de referencia para proponer un complejo sistema de cultivo de agua salada y dulce, un sistema de estuarios basado en una cadena de producción autogestionada y sostenible, que pueda asegurar el mantenimiento de un ciclo de vida equilibrado.⁴⁵³

En la historia del quinto lago, «From the Salton sea to the Pacific from the Salton Sea to the gulf», el tecnócrata propone interrumpir el curso del canal que abastece el lago de Salton para conectarlo con el océano Pacífico o con el golfo de California para limpiar el mar de Salton y para poder convertirlo en una laguna productiva [Fig. 81]. El testigo responde, con estupor, que «si las aguas contaminadas del mar de Salton se intercambian con las del Pacífico o las del golfo, ¿cómo se enjuagará el océano?». ⁴⁵⁴ El sexto lago, «On metaphor and discourse», toma como referencia la cuenca del río Colorado para relatar cómo, a través de la compleja red de canalizaciones que extraen el agua del río para el cultivo, el desvío del curso para las plantas de energía hidroeléctrica y las contaminaciones que ha sufrido a causa de la actividad industrial y agrícola, han perturbado por completo las condiciones ambientales del territorio, lo que ha amedrentado la actividad agrícola en los últimos decenios [Fig. 82]. ⁴⁵⁵ El séptimo y último lago, «The Ring of Fire, The Ring of Water», se propone un sistema de acuicultura que rodearía el océano Pacífico de manera anular, empezando por el extremo sur de Chile y pasando por California, Alaska y el mar de Bering, la costa japonesa, la china y la australiana [Fig. 83]. En el relato se propone que semejante acuicultura estuarina podría abastecer de alimentos suficientes para paliar la hambruna mundial sin tener que recurrir a un productivismo guiado por el axioma del beneficio individual que han causado los desequilibrios ecológicos en todas partes del planeta. Es entonces cuando el tecnócrata y el testigo inician una búsqueda de nuevos sistemas de referencia, nuevos imaginarios y nuevos universos de valor, para habitar otras configuraciones existenciales sostenibles.⁴⁵⁶

La condición operativa de esta diagramatización estético-subjetiva es una renovada atención hacia aquello que con frecuencia pasa desapercibido. Tal y como sostiene Michel de Certeau —quien escribió el texto introductorio del libro *The lagoon cycle*—, la cualidad del trabajo de los Harrison consiste en un agudo ejercicio de atención: «Simplemente prestando atención se garantiza la transformación de una naturaleza supuestamente dormida al trabajo que muestra la extraña vitalidad de la naturaleza. El arte es lo que la atención hace con la naturaleza». De Certeau destaca la manera en que los Harrison captan y trabajan con la agencia de la vida más que humana, al mismo tiempo que reconoce que la atención es el elemento fundamental para transformar los modos de ser y actuar en este mundo. La atención con la que captan las múltiples agencias que conforman los lugares es la misma con la que los usuarios de *The lagoon cycle* son atraídos por su potencia ético-

⁴⁵³ Véase http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/botl_part4.pdf (última consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴⁵⁴ Obtenido de: http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/botl_part5.pdf (última consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴⁵⁵ Véase http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/botl_part6.pdf (última consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴⁵⁶ Véase http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/botl_part7.pdf (última consulta: 14 de agosto de 2019).

poética. La sensibilidad de los Harrison hacia los procesos que crean el *aquí y ahora* pone en suspensión la sujeción y la servidumbre maquina de los usuarios, a los que reterritorializa como participantes de una experimentación alterificada.⁴⁵⁷ La mecánica clave en esta experimentación es, tal y como observa De Certeau, lo liminar o lo intersticial: «*Entre* es la palabra clave [...]. Las relaciones puestas en juego no solo se desarrollan en el orden de la observación [...] el arte de la observación se combina con el arte de inventar. La visión que analiza conecta con la visión que profetiza».⁴⁵⁸

Sacramento meditations (1977) es la versión revisada de *Meditations on the condition of the Sacramento river, the delta and the bays at San Francisco* (1976-1977). Tras una estancia de investigación de seis meses en la Berkeley Water Resources Library en la que se propusieron estudiar las dinámicas de cultivo que se ejercían en la cuenca del río Sacramento (California), los artistas elaboraron un análisis ecosocial en el que destacaban las amenazas que comportaba la agricultura de regadío intensiva [Fig. 84 y 85]. No solo por el consumo masivo de agua que representaba, sino también porque la interrupción del curso del río por los diques y presas había tenido un impacto desastroso en la flora y la fauna que habitaban en la cuenca del río. Organizado como parte del programa del Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco, el dispositivo curatorial que diseñaron los artistas se componía de nueve mapas, entre los cuales había uno dibujado, otro de satélite, otro de los límites políticos, otro de los recursos hídricos, otro de las tierras de riego, otro de las tierras potencialmente irrigables y otro de la topología. Acompañados de nueve pequeños textos escritos por los propios artistas a manera de manifiestos, el aparato curatorial presentaba una estratificación de las capas biosociales que determinan la relación de los ciudadanos de California con el suelo.⁴⁵⁹ El proyecto incluía recorridos urbanos y periurbanos, la instalación de carteles publicitarios y grafitis callejeros. Con la ayuda de los estudiantes del Instituto de Arte de San Francisco, se fijaron una multitud de pósters que incluían numerosas reflexiones que empezaban con «Por ejemplo... si...» y terminaban con «¿Qué pasaría si toda esa agricultura de regadío no fuera necesaria?».

En otros enormes carteles marrones y azules que poblaron la ciudad de San Francisco, se podía leer «Agua». Los grafitis urbanos realizados con tiza proclamaban: «Algunos han perdido la cabeza: están drenando los pantanos y cultivando arroz en el desierto». Visto en conjunto, el trabajo entendía la pérdida de biodiversidad como un efecto colateral de los desarrollos desiguales de la

⁴⁵⁷ En este sentido no podríamos estar más en desacuerdo con Bijvoet (1997, 143) cuando habla de la actividad cartográfica de los Harrison estrictamente desde un punto de vista de transferencia informacional, de interpretación y comunicación: «El mapeo se convierte en una técnica para transformar la entrada de datos en información. En cierto modo, *The lagoon cycle* es arte como comunicación, como información que lleva un mensaje. Pero el significado de su(s) mensaje(s) solo puede deducirse leyendo su contexto(s). En *The lagoon cycle*, estos mensajes se (re)presentan en las conversaciones entre los dos protagonistas al (cambiar) sus puntos de vista sobre la estructura y el contenido, por un lado, y sobre el proceso y el contexto, por el otro».

⁴⁵⁸ Michel de Certeau (1985), «Pay attention: to make art», en Helen Mayer Harrison y Newton Harrison (1985), disponible en: <http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/payattention.pdf> (última consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴⁵⁹ Los títulos de los textos que corresponden a cada mapa son, por orden numérico: «I. Desde el satélite, el valle central es una granja», «II. En alabanza de la locura», «III. Sobre devaluar la tierra», «IV. Sobre la devaluación del agua», «V. Sobre la devaluación del suelo», «VI. Sobre la valoración del suelo», «VII. Sobre la valoración del agua», «VIII. Sobre la valoración de la tierra», «IX. Sobre la revalorización de prioridades». El texto completo se puede descargar en: <http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/sacmedog.pdf> (última consulta: 14 de agosto de 2019).

revolución verde y de la agricultura industrializada. En el proyecto se presentaron las ventajas de un enfoque biorregional especialmente pensado para las especificidades del Valle Central de California. A pesar del gran impacto que tuvo el proyecto, cuarenta años después de su realización constatamos que las prioridades no han cambiado, a pesar de los efectos catastróficos que han comportado los episodios sequía que han azotado California del año 2011 al 2017. La cuenca del Río Sacramento llega a nuestros días con un diez por ciento de los terrenos irrigables demasiado salados para cultivar, con grandes extensiones de humedales tan deteriorados que han perdido su función ecológica. A pesar de ello, las sequías han motivado que cada vez más personas cuestionen el modelo de irrigación y agricultura intensiva dominante. Y los Harrison contribuyeron a entender el modo en que los estilos de vida son inseparables de posicionamientos y articulaciones de valor, y a comprender que necesitamos análisis y enfoques más complejos para analizar fenómenos interconectados. Vale la pena citar las tres últimas meditaciones que dan cuenta del carácter ecosófico de su estética ético-política:

VII. Sobre la valoración del agua

Si

el proceso de control de inundaciones se separa del motivo del riego
entonces

Se pueden diseñar áreas de almacenamiento fuera de la corriente para
controlar el exceso de aguas y de aquellas aguas liberadas
durante los períodos secos o utilizarlas para rellenar cuencas de agua
subterránea

Luego, las presas se pueden quitar permitiendo un flujo normal de limos y la
regeneración de las
ecologías fluviales

Entonces los ciudadanos pueden mudarse de las zonas de inundación particularmente difíciles de
controlar

Error admitido

Y las prioridades cambiaron

VIII. Sobre la valoración de la tierra

Si

La granja irrigada del valle central es vista como una
pérdida neta a largo plazo y paradigmática del sistema general
de división de tierras, subdivisión, explotación, consumo
y transformación en ganancias

Entonces

Todo el sistema puede verse como autocancelable

Entonces

Surge una contradicción entre el paradigma socioeconómico (explotar,
consumir y

transformar en capital) como imperativo biológico (supervivencia de la especie)

y las

leyes de conservación de la energía (transferencia de energía de una forma a otra)
siempre incurriendo en una pérdida neta

Error admitido

Y el interés público redefinido

IX. Sobre la revalorización de prioridades

Si

El altruismo biológico (sacrificando el interés del individuo por la supervivencia del acervo genético) es un interés comunitario funcional en términos de la supervivencia de especies

y

La congruencia con las leyes de conservación de la energía es un interés común funcional desde el punto de vista de la supervivencia de las especies

Entonces

En aras de la supervivencia de nuestras especies, todos los recursos se confiarían a la manutención comunal y se usarían en congruencia con las leyes de conservación de energía

Entonces

La tierra y el agua pasarían a las generaciones siguientes intactas, y los recursos no

renovables se administrarían cuidadosamente y los recursos renovables no se agotarían.⁴⁶⁰

The serpentine lattice (1992-1993) es una instalación compuesta por un mural con diapositivas, textos, mapas y fotografías que muestran la desaparición de los bosques templados de la costa del Pacífico de América del Norte, una ecorregión terrestre y marina declarada de especial protección por el Fondo Mundial para la Naturaleza (WWF) [Fig. 86 y 87]. El detonante de la investigación fue el grado de deterioro de este ecosistema, que tiene una función elemental en la biosfera y en la atmosfera global. Como nos recuerdan los Harrison, el 95% del antiguo bosque ha sido arrasado y las actividades relacionadas con la tala de los árboles han dejado ciento veinte mil kilómetros de riachuelos y ríos dañados. En colaboración con biólogos, ecólogos, ambientólogos e historiadores del arte, entidades civiles y activistas locales, madereros y leñadores, los Harrison elaboraron un plan para la recuperación sostenible del área boscosa, cuyo ámbito de operación se extendía desde la ciudad de San Francisco hasta la bahía de Yakutat, en Alaska. El estudio emplazaba a las autoridades a utilizar el 1% del producto nacional bruto como un acto ambiental de regeneración y como contraprestación por los daños causados. Uno de los aspectos interesantes es que los Harrison plantearon este proyecto de recuperación de los bosques como un sistema de seguridad social y de salud pública.⁴⁶¹

Tras abordar la deforestación en América del Norte, los artistas trataron la alarmante desaparición de los prados en Europa. Los Harrison destacan el valor ecológico de las praderas como un ecosistema relativamente reciente, pues se han desarrollado durante varios siglos como resultado de

⁴⁶⁰ Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/sacmedog.pdf> (última consulta: 14 de agosto de 2019). Con el tiempo, constatamos que las prioridades no han cambiado, a pesar de los serios desafíos de los episodios de sequía ininterrumpidos que han azotado California del año 2011 al 2017. La cuenca del río Sacramento llega a nuestros días con un diez por ciento de los terrenos irrigables demasiado salados para cultivar, con grandes extensiones de humedales tan deteriorados que han perdido su función ecológica. A pesar de ello, las sequías han motivado que cada vez más personas cuestionen el modelo de irrigación y agricultura intensiva que domina en la cuenca del río.

⁴⁶¹ Los Harrison elaboraron un videoensayo como parte del proyecto que se puede consultar en <https://vimeo.com/21284820> (última consulta: 14 de agosto de 2019).

la tala de bosques. Y hoy en día se mantienen gracias al pastoreo de ganado y a prácticas como la siega anual de heno. Como tal, la pradera es un ecosistema naturcultural, es decir, un entorno de estrecha y productiva colaboración entre las agencias humanas y no humanas, y un modelo de supervivencia futura. Como parte del proceso de investigación, los Harrison visitaron numerosas praderas y dieron con algunas de más de cuatrocientos años de antigüedad, como las de la región volcánica de Eifel, en los estados de Renania del Norte-Westfalia y Renania-Palatinado. Los Harrison atestaron que la conservación de estas praderas centenarias estaba en peligro por el despliegue de un proyecto urbano. La decisión de poner en valor la función ecológica de este sistema único es lo que condujo a la creación del proyecto *Meadow stories* (1994-1998). La principal acción de este proyecto consistió en el cultivo de un ecosistema de pradera en el techo de la Kunst- und Ausstellungshalle de Bonn con semillas procedentes de la pradera de Eifel [Fig. 88-90]. El ejercicio de agricultura y de silvicultura incluyó un dispositivo de mediación que describía las praderas como sistemas de colaboración naturcultural, de cuyos mecanismos de retención de agua potable no solo depende la supervivencia de los biomas de herbazales, sino también de los humanos. Tras desarrollarse durante dos años, la pradera creada en el techo del museo se trasplantó al parque estatal de Bonn mediante una cuidadosa selección de las variedades locales.

Otro de los grandes proyectos de los Harrison fue *Tibet is the high ground III* (2009), que propone una transformación ecosistémica para contrarrestar los efectos catastróficos provocados por la desglaciación de la meseta tibetana, la cual se extiende sobre más de 2,5 millones de kilómetros cuadrados por el continente asiático [Fig. 91]. Con este proyecto los artistas proponen un enfoque biocultural adaptado a la escala del problema. Los bosques de la meseta tibetana han sido cortados y arrastrados, en particular desde la invasión china después de la Segunda Guerra Mundial. Como denuncian los artistas y basándose en predicciones contrastadas por ambientólogos especialistas, en treinta o cincuenta años los siete ríos principales que fluyen desde la meseta tibetana, los cuales alimentan a mil doscientos millones de personas en diez países, se inundarán y experimentarán sequías debido al rápido derretimiento de los glaciares. El profundo impacto negativo que esto generará a los entornos humanos y no humanos lleva a los artistas a intentar elaborar un plan que pueda mitigar los trastornos ya en curso. Su iniciativa consiste en un rediseño ecológico de toda la meseta y a lo largo de los principales ríos, que comporte la creación de un ecosistema de sabana forestal cuyos sistemas de raíces secuestren y liberen las aguas de los glaciares. El sistema extraerá el carbono de la atmósfera, regenerará la capa superior del suelo y creará el sumidero de carbono para que puedan prosperar vastos bosques y el sistema de sabana. Como sostienen los artistas, su sistema no solo reduciría el riesgo de inundaciones, sino que, gestionado de manera sostenible, supondría una ventaja económica.⁴⁶²

El proyecto en el que los Harrison abordaron por primera vez los efectos del cambio climático fue *San Diego at the center of the world* (1973-1974). En este caso, los artistas proponían una narración que situaba a la Tierra en un período interglaciar debido a los comportamientos necropolíticos del

⁴⁶² Véase <http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/tibet.pdf> (última consulta: 14 de agosto de 2019).

capitalismo, lo que permitía entender que la suerte de la humanidad depende de unas agencias no humanas que destacan por su contingencia. El relato explica cómo los humanos han transformado drásticamente y de un modo irreversible los sistemas climáticos a lo largo de quinientos años de colonialismo destructivo. Este proyecto fue la semilla de toda una serie de proyectos que, como *Peninsula Europe* (2002-2008), proyectan modos de vida sustentables para poder facilitar la transición climática, energética y ambiental, vinculando la justicia climática con la justicia social y económica. A pesar de la visión profética de este trabajo pionero, en la década de los setenta la cuestión del cambio climático aún no había impactado en la cultura industrial, por ello las instituciones artísticas y culturales no mostraron interés en producirlo o en exhibirlo. Sin embargo, sí que pudieron llevar su línea de trabajo sobre la recuperación del suelo hasta sus últimas consecuencias. *The shape of turned earth: a brown coal park for südraum leipzig* (1996) es el resultado de uno de los proyectos cuyo origen se encuentra en una de las múltiples invitaciones que recibieron el dúo artístico en Europa para ver cómo el arte puede ayudar a reformular nuestra relación con el medio ambiente, en la mayoría de los casos con un claro énfasis en los efectos derivados del cambio climático.⁴⁶³

En este caso fueron invitados, entre otros artistas, por la *Fundación Cultural del Estado libre de Sajonia* y el *Programa Cultural de la Corporación Siemens*. La propuesta consistía en que los artistas invitados se trasladaran al llamado *triángulo negro*, que es como se conoce el territorio fronterizo entre Polonia, la República Checa y Alemania, donde se ubica la mina a cielo abierto de Tagebau Witznitz, de la que se extrajo lignito desde 1910 hasta la reunificación de Alemania, tras la cual se cerró permanentemente en 1993.⁴⁶⁴ La mina se extiende por un complejo ubicado entre el sur de Leipzig y el noroeste de Borna, en la antigua Alemania Oriental [Fig. 92]. Witznitz era el nombre de la aldea original que fue arrasada para dar cabida a la mina. Los humanos no solo fueron los únicos desahuciados por el carbón, sino que la construcción del complejo comportó la absoluta erosión del suelo y la devastación de los ecosistemas de aves y mamíferos autóctonos.⁴⁶⁵ Si bien la idea de la invitación era ver cómo los artistas reaccionaron al entorno, los Harrison hicieron un primer diagnóstico del grado de la devastación y propusieron un proyecto que pretendía restablecer los vínculos entre comunidades de humanos y no humanos mediante una articulación ecosófica de gran alcance.

La primera propuesta de los artistas consistía en la implementación de modificaciones relativamente modestas centradas en el entorno minero de Tagebau, mediante la agregación de una diversidad de suelos en áreas específicas para que se pudieran desarrollar una serie de ecosistemas vegetales y animales [Fig. 93]. Al igual que con *Spoils' pile reclamation*, el proyecto para Tagebau tenía un carácter comunitario y no solo implicaba a educadores, sino también a científicos, geógrafos y biólogos que

⁴⁶³ Otro de los motivos del reconocimiento europeo del trabajo de los Harrison fue su participación en la *Documenta 8* (1987), para la cual elaboraron un proyecto que partía del aislamiento de la ciudad de Kassel como resultado de una deficiente planificación urbana tras la Segunda Guerra Mundial, en el que proponían una renovación que contemplaba unir el centro de la ciudad con el río Fulda. Parte del material visual generado se puede consultar en: https://exhibits.stanford.edu/harrison/browse/documenta?sort=title_sort+asc%2C+pub_year_isi+desc (última consulta: 15 de agosto de 2019).

⁴⁶⁴ Véase https://de.wikipedia.org/wiki/Tagebau_Witznitz (última consulta: 13 de agosto de 2019).

⁴⁶⁵ Los Harrison destacan que, a pesar de la devastación generalizada del entorno minero de Tagebau, en su estancia pudieron dar cuenta de la diversidad de especies de aves que habitan en el territorio.

llevarían a cabo estudios comparativos para poder desarrollar un biotopo sobre las ruinas del complejo minero. Sin embargo, al darse cuenta de que la mina que exploraron era tan solo un pequeño segmento de un conjunto minero que perforaba un territorio que se extendía a lo largo de veinte kilómetros cuadrados, los Harrison cambiaron de idea y reformularon el proyecto. En este caso, en lugar de intervenciones puntuales y aisladas, los Harrison proyectaron el diseño de un distrito lacustre que cubría trescientos kilómetros cuadrados y que transformaba un yacimiento minero abandonado en un «paisaje ecocultural renovado» [Fig. 94].⁴⁶⁶ El complejo diseño relacionaba las ecologías medioambientales y sociales, incorporaba pueblos, industrias y unos lagos que se crearían naturalmente. Las cavidades subterráneas de carbón se conectarían a una ruta de ciento cuarenta kilómetros de extensión que los ciudadanos de Leipzig podrían recorrer a pie, en bicicleta o en automóvil, cruzando las fronteras políticas y conectando las ecologías sociobiotécnicas.

La idea del parque comportaba sumergir las numerosas excavaciones, que en total sumaban unos cincuenta kilómetros cuadrados, para que se convirtieran en lagos a medida que aumentara el nivel de las capas freáticas. Debido a la actividad minera, inevitablemente, algunos lagos serían tóxicos, pero otros no. En lo que respecta al agregado del suelo, los Harrison pensaron en cubrir las orillas de las minas con tierra siguiendo una sucesión de fases que se extenderían en el tiempo. En la primera fase cabría adecuar las superficies, de modo que, como sostienen los artistas, se asemejaría a un territorio glaciario, mientras que en una segunda etapa se instalaría un «ecosistema inicial» donde algunas variedades de plantas herbáceas pudieran prosperar. La sucedía una etapa en la que se plantarían todo tipo de árboles, arbustos y plantas leñosas que configurarían un bosque que podía ser entendido como un ecosistema autogenerado. Tal y como afirman los artistas, el elemento clave para que este bosque pudiera prosperar era la suspensión del tiempo cronológico: «ser paciente y ayudar a la migración de especies apropiadas, además de que permite que este ecosistema evolucione por sí solo, también agregaría singularidad a lo que sucede en el parque, tal y como sucede con los lagos arbitrarios. Después de todo, tomó muchos años destruir este lugar. Darle algunos años para recuperarse parece razonable».⁴⁶⁷

El alcance de la transformación del territorio que plantearon los Harrison en su proyecto puede entenderse en equivalencia al grado de destrucción con el que la compañía minera MIBRAG — quien, por otra parte, la realizó el encargo— perforó el sistema de minas a lo largo de veinte kilómetros cuadrados.⁴⁶⁸ Tal y como sostienen los Harrison, la posición deliberadamente extrema

⁴⁶⁶ Helen Mayer y Newton Harrison. Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/the-shape-of-turned-earth-a-brown-coal-park-for-sudraum-leipzig-1996> (última consulta: 12 de agosto de 2019).

⁴⁶⁷ Helen Mayer y Newton Harrison. Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/the-shape-of-turned-earth-a-brown-coal-park-for-sudraum-leipzig-1996> (última consulta: 12 de agosto de 2019).

⁴⁶⁸ Mitteldeutsche Braunkohlengesellschaft (MIBRAG) fue la primera compañía de lignito de Alemania Oriental que fue privatizada, y lo fue en 1994, es decir, un año después de que Tagebau Witznitz fuese clausurada. Las operaciones de la empresa se han centrado en el sur de Sajonia-Anhalt y la sede de la empresa se encuentra en la ciudad de Zeitz, en la región al sur de Leipzig. Greenpeace ha elaborado un informe sobre la gestión medioambiental de los activos de carbón de MIBRAG que publicó en 2011. Disponible en: www.greenpeace.de/sites/www.greenpeace.de/files/publications/imc-cpr2011-rueckstellungen-mibrag.pdf (última consulta: 13 de agosto de 2019).

que adopta el proyecto responde al hecho que «el proceso de la excavación terminó con todo lo vivo, en el sentido ecológico y en el sentido cultural. Nuestro diseño [...] se propone esculpir una compleja variedad de pliegues a lo largo de los límites de la cavidad. La diversidad resultante del hábitat que se formaría ofrecería espacio para una gran diversidad de especies».⁴⁶⁹ En las muchas reuniones de negociación que mantuvieron con las autoridades municipales y los planificadores urbanos para materializar *Sudraum Leipzig*, los Harrison proponían que el complejo lacustre y el biotopo que proyectaban podría ejercer de contrapunto a la identidad industrial de Leipzig, al mismo tiempo que dotaría al espacio con un nuevo parque público de grandes dimensiones y con entornos residenciales. Los artistas recordaron que esto solo sería posible si las tierras volvían a ser de titularidad pública, por eso emplazaban a las autoridades a recuperar estas tierras en nombre del interés público. Sin embargo, a pesar de que fue exhibida y revisada, la propuesta de los Harrison fue rechazada por el Departamento de Planificación. En la actualidad, la mayoría de las excavaciones se han convertido en lagos como resultado del aumento de la capa freática.

Peninsula Europe I (2002-2004) es un trabajo que examina el estado de las cuencas de drenaje, los ecosistemas fluviales y la calidad de las aguas de las tierras altas de Europa [Fig. 95]. Para este proyecto, los artistas partieron de la definición clásica alpina de *tierras altas* como el lugar donde se detiene la forestación, y en su lugar las describieron como el enclave donde comienzan los ríos. Tras esta recontextualización, emergió una nueva forma de ver la geología europea. El trabajo proponía la reforestación de las tierras altas con el objetivo de conservar las aguas, regenerarlas y estimular biodiversidad. *Peninsula Europe part II: The rising of waters, the warming of lands* (2007) es un trabajo de investigación que concluye que la gran península europea sufrirá una grave sequía y un derretimiento glacial ininterrumpido a causa del calentamiento global. Los artistas crearon una cartografía donde se indica cuánta tierra se perderá, y se mapean las estimaciones y dinámicas de los flujos de migración provocados por los fenómenos medioambientales, principalmente de las penínsulas Ibérica y Griega hacia el norte [Fig. 96]. El proyecto se articula alrededor de la pregunta «quién está pensando en esta eventualidad?», para luego sugerir cómo uno podría dar respuesta a los cambios ecosistémicos en curso.

Peninsula Europe part III (2008) es un proyecto que tiene por objetivo inventar un nuevo bosque transeuropeo que pueda extenderse a través de las tierras altas de la península europea, desde Portugal y España, sobre los Pirineos, a través del Macizo Central y hasta los Cárpatos [Fig. 97]. Las razones para inventar un bosque son para poner a prueba un concepto. Dicho concepto sugiere que los bosques mixtos complejos pueden crear un fenómeno de esponja lo suficientemente potente para almacenar, hasta cierto punto, las aguas que una vez abastecieron los ríos y las tierras con la nieve y el deshielo glacial. Los Harrison no imaginan un bosque, sino un sistema de bosques que podría sobrevivir a las nuevas condiciones determinadas por el calentamiento antropogénico y que podría amortiguar sus efectos nocivos sobre la población humana y no humana. Como recuerdan los artistas, los modelos actuales indican una tendencia al incremento de las temperaturas y a la

⁴⁶⁹ Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/?s=The+Shape+of+Turned+Earth> (última consulta: 14 de agosto de 2019).

sequía en Europa, que entre los próximos cincuenta o cien años se trasladará desde España a través de Francia y el Macizo Central, afectando regiones alemanas. Los Harrison sostienen que la sequía afectaría negativamente la producción de alimentos, la salud ecosistémica y la producción de energía, así como las estructuras sociales que subyacen al bienestar de muchos.

Uno de los grandes últimos proyectos de los Harrison donde abordaron las consecuencias multifacéticas del cambio climático por medio de un estudio articulado en un entorno geopolítico concreto fue *Greenhouse Britain* (2007-2009). Realizada en colaboración con Associates Britain y estructurada en cinco partes, el trabajo consiste en una instalación multimedia que aborda el calentamiento global desde la imaginación artística. Tras cartografiar un diagnóstico sistémico, relacional y multiforme de cómo dicho fenómeno afectará las condiciones de vida humanas y no humanas de un territorio insular extremadamente vulnerable a la crecida de las aguas, el estudio proyecta las posibles rutas de migración que los ciudadanos podrían seguir en función del aumento del nivel del mar. Uno de los ejes sobre los que gira *Greenhouse Britain* se centra en imaginar, en diferentes escalas, las nuevas formas de asentamiento y las propiedades de los ecosistemas impuestas por los efectos del calentamiento global. La primera parte se compone de un modelo de cuatro metros de largo de la isla de Gran Bretaña, sobre el cual seis proyectores muestran encima el aumento progresivo de los ríos y el aumento de las aguas costeras en incrementos de dos a dieciséis metros. Las cuestiones centrales que abordan los Harrison son, en primer lugar, si todos los humanos se podrían retirar en las mismas condiciones y, en segundo, cómo una ciudad se podría defender del ascenso del océano. Una narración polifónica de audio preconiza: «Finalmente, entendemos que la noticia no es ni buena ni mala, que simplemente se avecinan grandes diferencias y cambios sobre la cultura y sobre los sistemas de vida planetarios, lo queramos o no, y la novedad consistirá en ver cómo enfrentamos estos cambios y cómo nos transforman o, a su vez, cómo los transformamos».⁴⁷⁰

La segunda parte se titula *On the upward movement of people: a new pennine village* y muestra los resultados de un proyecto de investigación que los Harrison realizaron en colaboración con el Grupo de Planificación del Suelo de la Universidad de Sheffield. El estudio propone la construcción de una aldea para nueve mil personas situada en un entorno diseñado para absorber la huella de carbono territorial mediante la gestión de bosques y praderas. La tercera parte se titula *In defense of the city of Bristol* y comportó la producción de un video-ensayo que propone un sistema de defensa para la ciudad sureña de Bristol mediante un uso particular del río y el desfiladero de Avon. La cuarta parte, realizada con el estudio de arquitectos APG, se titula *The Lea valley: on the upward movement of planning*, propone una remodelación de la gestión del estuario del Támesis y de la cuenca del Lea Valley para permitir la construcción de viviendas sostenibles gestionadas con energía solar, equipadas con jardines colgantes y otros servicios. Las viviendas podrían alojar a un millón de personas y mejorarían el suministro de agua de Londres. La quinta y última parte, realizada en colaboración con ATOPIA, se titula *On eco-civility: the vertical promenade* y propone la construcción de

⁴⁷⁰ Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net/greenhouse-britain-2007-2009> (última consulta: 15 de agosto de 2019).

una pequeña ciudad diseñada verticalmente, compuesta por ciento cincuenta pisos que podrían albergar a cinco mil personas. La ciudad se concibe como un asentamiento diseñado desde un pensamiento ecosistémico para que sea sostenible desde el punto de vista medioambiental, social y económico.⁴⁷¹

⁴⁷¹ Nutriéndose de todos los proyectos relacionados con el cambio climático que habían desarrollado hasta la fecha, los Harrison participaron en el congreso Art + Environment, que se celebró en el Nevada Museum of Art en 2011, con una ponencia titulada «Fahrenheit rising: adapting ecologies in the Sierra Nevada». De manera similar a Greenhouse Britain, los artistas propusieron una serie de propuestas prácticas, adaptadas al ecosistema de Sierra Nevada, que tienen el potencial de contrarrestar los devastadores efectos para la vida humana y no humana derivados de la crecida exponencial de las temperaturas en curso. La intervención de los Harrison se puede acceder en su totalidad en www.youtube.com/watch?v=9j8OSWhvEm4 (última consulta: 15 de agosto de 2019).

TERCERA PARTE. DESARROLLOS AFECTIVOS Y SUBJETIVOS DE LAS MODALIDADES DE ENUNCIACIÓN ÉTICO-ESTÉTICA

Capítulo 7. Máquinas de experimentación que impugnan las biopolíticas de la representación. El caso de Perejaume

Introducción

El caso de estudio que inaugura nuestro análisis sobre la capacidad de la obra de arte para movilizar una pragmática ecosófica y una política de la experimentación es la máquina-pintura, la máquina-escultura y la máquina-poesía de Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957). Pere Jaume Borrell i Guinart es un artista visual y escritor que vive en Les Tribunes (Sant Pol de Mar), un edificio modernista flanqueado por el mar Mediterráneo y el Montseny, monte que evoca en su obra con frecuencia. Trabaja en su estudio en Can Basuny, una masía ubicada en la cara norte del macizo del Montnegre, en las inmediaciones de un bosque de robles, chopos, alcornoques, pinos, encinas, cerezos y castaños.⁴⁷² La obra de Perejaume se nutre de su formación en historia del arte, la cual se complementa con el conocimiento vivencial, que siempre lo ha enraizado al lugar en una relación de intercambio permanente.⁴⁷³ Se podría afirmar que la característica que subtiende toda su práctica artística es el cuestionamiento de la oposición entre naturaleza, cultura y tecnología que rige los imaginarios actualizados, explorando en su lugar cómo un *continuum* de interacciones entre estos tres elementos se expresa mediante formas culturales concretas.⁴⁷⁴ Tanto su producción plástica como su producción literaria se nutren, a su vez, de la relación con el territorio que han cultivado autores como Jacint Verdaguer, Josep Vicenç Foix y Joan Brossa, de la cultura popular del Maresme y del mundo del campesinado. Los medios que ha trabajado el artista para construir sus agenciamientos afectivos son múltiples y abarcan desde la pintura, la escultura, el video y el arte dramático, hasta el arte de acción.

Perejaume empezó a exponer a finales de los años setenta y las dos retrospectivas que secuencian su producción son *Deixar de fer una exposició* —comisariada por Carles Guerra y acogida en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) de abril a junio de 1999— y *Ai Perejaume, si veies la*

⁴⁷² El conjunto montañoso del Montnegre es un motivo recurrente en la obra poética del artista: «Encima de todo una palabra vive, / su expresión descende. / Y veo el Montnegre escribirse, / con todas las musas de su parte, / corchado, airefinado y rosiñorial» (Perejaume, 2011, 29). «Rosñorial» se refiere a la palabra *rossinyol*, que en catalán designa la seta que crece en encinas, alcornoques y robles. En lengua castellana dicha palabra se traduce como *rebozuelo*, *anacate* o *chantarella*. Hemos decidido mantener la expresión en catalán por la poca semejanza que guarda con el término en castellano.

⁴⁷³ Perejaume afirma en una entrevista, cuando se le pregunta acerca de su formación, que su conocimiento ante todo lo ha obtenido de los entornos en los que ha vivido y crecido: «la mía fue y sigue siendo una formación esencialmente local, muy cercana al mundo inmediato. Cualquier palmo de mundo tiene el mismo valor y ninguno es igual al vecino. Sin jerarquía territorial alguna, he tratado de habitar y generar lugar, cuanto más cercano mejor, explicar ese lugar, explicarme a través de ese lugar» (Perejaume, 2016). En «Perejaume: el arte implica resistencia», entrevista con Bea Espejo, *El Cultural* (Madrid), 9 de septiembre de 2016. Disponible en: www.elcultural.com/revista/arte/Perejaume-El-arte-implica-resistencia/38481 (acceso: 29 de diciembre de 2019).

⁴⁷⁴ Para Perejaume, arte y naturaleza se nutren mutuamente: «Entiendo que entre la obra y la naturaleza no tendría que haber eclipses». Perejaume, citado en Giralte-Miracle (2005, 243 [*Avui*, 4 de enero de 1981]).

munió d'obres que l'envolten, no en faries cap de nova!, a cura de Martí Peran y exhibida en la Sala de Exposiciones de La Pedrera, Barcelona, de octubre de 2011 a febrero de 2012.⁴⁷⁵ A lo largo de los años ha ido conformando un extenso corpus artístico, el cual, hibridando lenguajes, métodos y técnicas, destaca por su solidez discursiva, elocuencia poética y compromiso ético-político.⁴⁷⁶ Para Perejaume, ni la pintura, ni la escultura, ni la instalación, ni el vídeo, ni el teatro, ni la escritura, son puntos de llegada, sino que, por el contrario, constituyen puntos de fuga que se ocupan de reconsiderar, con y a través del arte, la empobrecida relación que mantenemos con el entorno. En palabras del propio artista, «El impacto ambiental de la humanidad es omnipresente: llega desde las profundidades de la corteza, de donde extraemos grandes cantidades de agua, de combustibles fósiles y de materias primas, hasta el espacio atmosférico, donde deberíamos viajar muy lejos para no oír la cacofonía de las ondas de radio que emite la civilización» (Perejaume, 2008, 120). En clara sintonía con los planteamientos ecosóficos guattarianos, Perejaume cree que la insostenibilidad ecosistémica es un efecto colateral de los modos de concebir las relaciones entre lo natural, lo social y uno mismo, lo que atenúa nuestras potencialidades ético-estéticas.

Es desde este prisma que Perejaume analiza, desde la práctica artística, qué dispositivos de visión o miradas han contribuido a formar y deformar, territorializar y desterritorializar, molarizar y molecularizar, la Tierra donde vivimos. Las constantes referencias al oficio de la pintura y a la historia del arte, le sirven para atestiguar el papel que ha tenido la creación en general, y en particular la pintura y el paisajismo, en el desprendimiento de la cultura del entorno más que humano que es inmanente a todas las expresiones de vida. Este *ethos* atomista es una expresión del excepcionalismo especista que sitúa lo humano como centro de todas las cosas y, al mismo tiempo, lo separa de todas ellas. Esta visión confunde el paisaje pintado con la experiencia de lo real y por ello se podría decir que el marco, al mismo tiempo que delimita lo representado, somete nuestras facultades sensibles. Del mismo modo que el mapa, el cual intenta capturar la esencia de un territorio, el paisaje intenta secuestrar la experiencia del lugar y, sin embargo, nunca acaba por consumir su empresa. Constituye una evidencia de ello la pintura *Claude Monet parant una tela d'aranya al coll de Vila-roja* (1993) [Fig. 98], donde la red arácnida captura y fija lo natural del pensamiento identitario. La idea que subyace en esta crítica es que el excesivo culto al lenguaje y el poder que se ha otorgado a la representación para explicar los fenómenos, se han traducido en un aislamiento subjetivo que conlleva un bloqueo de la experimentación y de los devenires, de la interacción elemental con la alteridad. Este bloqueo se manifiesta hoy en día en la idea de *límite*, noción que gobierna nuestros modos de vida.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ En 2005 fue galardonado con el Premi Nacional d'Arts Visuals de la Generalitat de Catalunya por su obra *Els cims pensamenters* y en 2006 fue merecedor del Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura Español por «su reformulación de la relación entre arte y territorio y su reflexión en torno a los problemas de la representación dentro y fuera de la pintura». Obtenido de: www.elperiodico.com/es/barcelona/20061129/perejaume-gana-el-premio-nacional-de-artes-plasticas-5405102 (acceso: 16 de diciembre de 2019).

⁴⁷⁶ Joaquim Sala-Sanahuja ha afirmado que «los sonetos de Perejaume son una rama inseparable del tronco de su obra plástica» (Sala-Sanahuja, 1992, 59).

⁴⁷⁷ «La visión de los límites es una visión que empieza a hacerse presente cada día más. El hombre se ve únicamente a sí mismo sin observar que hay un entorno, un paisaje del que forma parte. La actividad humana se vuelve cada vez más hacia ella misma, creando una opacidad en la que el lenguaje crea más lenguaje e imposibilitando así el acceso a realidades

La idea que se destila de toda la obra de Perejaume es que la representación sirve los intereses de la homogenización capitalista y su función última es privarnos del mundo. Sin embargo, del mismo modo que Deleuze y Guattari, Perejaume sostiene que el mundo se rige por una heterogeneidad radical que desafía cualquier aparato de captura. Lo material real no puede ser sometido a un molde, a un marco. Muy al contrario, es la materia la que excede cualquier sistema de representación. Y es el artista el que se agencia todo tipo de sensaciones de la materia caótica para disponerlas en la obra de arte, cuya activación permite infinitas experimentaciones que acaban por restaurar la inmanencia extraviada: «El marco no es tanto un aislamiento del paisaje, como se puede pensar, sino una inmersión en él. En la imagen, es más poderoso el marco que el paisaje. Pero en el resultado global el paisaje excede al marco, es más extenso. El soporte del marco es el paisaje, no al revés, como siempre se ha entendido. El paisaje siempre excede una limitación. Es la propia extensión del paisaje quien limita la presencia del sujeto» (Perejaume, 1990, 151). Contrastando con aquella mirada fronteriza que nos desprende del mundo, Perejaume construye una mirada compositiva que nos sutura al mundo, que imbrica una visión geológica y una mirada cultural desde una experiencia topográfica, geolocalizada, relocalizada, desde, para y con el lugar. La diversidad de métodos que pone en juego, entre los cuales destacan *collage*, *passebrisme*, *despintura* y *oïsme*, están destinados precisamente a producir esa mirada que construye una sensibilidad hacia la vida no humana. Desde este prisma, la confusión entre el paisaje pintado y el paisaje real deja de sostenerse, y la aprehensión de la obra de arte se redefine como experimentación real, productiva y constitutiva, de agenciamientos moleculares.⁴⁷⁸ Al ser irreducibles a la discursividad, los afectos no emergen como una referencia pasiva, sino que constituyen una fuerza activa y desterritorializante que configura lo real por medio de los agenciamientos colectivos.

Las máquinas perejaumianas constituyen verdaderos focos catalíticos de existencia, motores de líneas de fuga que multiplican los posibles y contribuyen a heterogenizar los modos de ser en el mundo. Toda la obra del creador Perejaume es sensación; sus prácticas pictóricas, de igual modo que sus prácticas escultóricas, poéticas, videográficas, etc., son vivas expresiones de una escritura activa de lo real que desborda cualquier aparato de representación. La historiografía del arte ha proyectado en él la imagen de un artista conceptual, que trabaja el paisajismo desde una perspectiva idealista.⁴⁷⁹ Sin embargo, como vamos a tratar de mostrar, sus obras de arte no producen

diferentes. Se llega a un punto de gran consciencia de límite en función del conocimiento. Todo gira en círculo» (Perejaume, 1990, 150).

⁴⁷⁸ Joaquim Sala-Sanahuja ha destacado esta cualidad de la obra de Perejaume: «la actitud del poeta, en esto, no es pasiva, contemplativa, sino activa del todo: de esta manera manipula el paisaje —la lengua— y nos ofrece, ahora perfectamente visible, todo un entramado de lazos y de correspondencias entre elementos de la realidad que mantienen extrañas resonancias con el mismo universo interior del sujeto, del poeta. Resonancias en el sentido físico, y más concretamente, de la física del átomo» (Sala-Sanahuja, 1992, 57).

⁴⁷⁹ El encasillamiento de Perejaume en el arte conceptual persiste en la actualidad y no solo hace referencia a su obra primera, tal y como pone en evidencia el texto curatorial de la exposición *Videoarte en la colección*, del Museo Patio Herreriano (Valladolid), celebrada del 17 de abril al 1 de julio de 2018, en la que se incluyó la pieza de video *Cartografía de l'ontatge marí* (2007). De su obra se dice que «pintura y paisaje se convierten en temas centrales de su obra, categorías sobre las que despliega una doble lectura: de un lado las percibe como paradigmas culturales que condicionan la forma de mirar, aprehender y relacionarse con el mundo sensible; de otro, las contempla como construcciones a las que otorga una dimensión instrumental y, como tales, las reduce a una condición objetiva, susceptibles, por tanto, de manipulación y

conceptos, paisajes o ideales, sino que engendran formaciones subjetivas mediante la experimentación de sensaciones. Es de este modo que el artista pone en sospecha las nociones de *paisaje*, *lenguaje* y *público*, denunciando el efecto de secuestro que tienen en nuestra aprehensión del mundo, precisamente para resituar el papel y el valor que merecen las nociones de *lugar*, *entorno* y *territorio* que la noción de *arte* como representación pretendió hurtar.⁴⁸⁰ Ahondando en la manera en que el arte y su historia han contribuido a empobrecer la subjetividad, Perejaume elabora ingeniosos dispositivos sensoriales que ofrecen múltiples puntos de partida para reinventar y enriquecer nuestros modos de ser en el mundo. La atención renovada a los modos de relacionarnos con el lugar concurre a su vez con un llamamiento a experimentar qué puede hacer un cuerpo, de ahí que sus proyectos se definan por una naturaleza metodológica que nos expone las herramientas para formar rizoma con el mundo. Sus análisis de los mecanismos de la visión de los ojos culturales no se agotan en un comentario tautológico sobre el ser del arte, sino que es precisamente mediante la estrategia de mostrar la manera que nuestras configuraciones existenciales están estratificadas, organizadas, significadas y sujetadas por las representaciones, que precisamente consiguen desterritorializar dichas estratificaciones e infundir movimiento a la subjetividad.

Se podría decir que la concepción de *creación* de Perejaume guarda una fuerte relación con la noción de *ritornelo estético* de Deleuze y Guattari. Centro de gravedad, territorio y apertura se combinan para salir de uno mismo en la búsqueda de composiciones no familiares: «Creo que la cultura es repetición [...]. La novedad solamente es potente cuando consigue mover o conmover esa regularidad. Inventar no es más que transformar».⁴⁸¹ Su crítica a la enajenación de los sistemas de captura de la significación alimenta su concepción acerca de la función del arte para la producción de subjetividad. Para Perejaume, son los modos de hacer los que producen los públicos, y no al revés: «A veces pienso que los autores creamos un público, que lo construimos. De ser así, el espectador de mi obra es difícilmente reunible: alguien que sea conocedor del entorno, de una cierta literatura, es decir, de todo tipo de materiales y procedencias».⁴⁸² Cabe detenernos en la adscripción a una concepción romántica de la naturaleza y de la creación que la historiografía canónica ha proyectado sobre la figura del artista. José Jiménez, por ejemplo, afirma: «su filiación a los inicios del Romanticismo, y a la expansión en la cultura europea del sentimiento de lo sublime».⁴⁸³ No obstante, si bien cita con frecuencia a artistas, escritores, filósofos de la cultura romántica, Perejaume critica la concepción del paisajismo del Romanticismo por el hecho que el

transformación en función de sus intereses conceptuales». Obtenido de: www.museopatioherrero.org/files/exposiciones/1-dossier-videoartistas-coleccion.pdf (acceso: 27 de marzo de 2020).

⁴⁸⁰ Xavier Pla sostiene que el poeta-pintor Perejaume «cree en el mundo real como una fuente de vida creativa y coloca al arte, al público, al lenguaje y al paisaje bajo sospecha» y enfatiza su capacidad de «observar cómo la naturaleza crece sin necesidad de público ni autoridad». Xavier Pla (2008), «Cartògraf cartografiat», *Avui Cultura*, 3 de enero, p. 12. Citado en Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons y Josep Antoni Reynés (eds.) (2010), p. 359.

⁴⁸¹ «El arte implica resistencia». Perejaume entrevistado por Bea Espejo, *op. cit.*

⁴⁸² «Entrevista con Perejaume», *El País Digital*, 20 de diciembre de 2006. Obtenido de: https://elpais.com/cultura/2006/12/20/actualidad/1166608800_1166611289.html (acceso: 16 de diciembre de 2019). Boris Groys destaca esta cualidad en la obra de artistas contemporáneos, entre los cuales figura Perejaume: «los artistas comienzan cada vez más a esbozar la figura de un espectador ideal bajo su propia dirección al cual presentarían de buen grado su arte; una figura con la que se podría identificar eventualmente un espectador real» (Groys, 1999, 101).

⁴⁸³ José Jiménez (2003), «Perejaume, el ruido y el silencio», *El Cultural*, 27 de febrero. Véase: www.elcultural.com/revista/arte/Perejaume-el-ruido-y-el-silencio/6522 (acceso: 16 de diciembre de 2019).

trascendentalismo produce una escisión con el mundo que nos impide aprehender el lugar.⁴⁸⁴ Su concepción de la materia se inscribe, en cambio, dentro de la modernidad, en el sentido que restaura lo infinito caótico en una obra finita. El caos no es algo terrible o incomprensible, sino la condición operativa de la misma creación, aquello que hay que frecuentar para engendrar creaciones genuinas, para crear las propias posibilidades: «el arte o el conocimiento, fieles a un cosmos definitivamente inquietante e incomprensible, nunca han aspirado a eliminar el misterio, sino, más bien, a alimentarlo» (Perejaume, 2005, 244).

Otras de las atribuciones que la historia del arte ha hecho sobre la obra de Perejaume se refiere a su concepción de la relación hombre-naturaleza desde el punto de vista de la ecología profunda. Los principios del movimiento de la ecosofía naessiana, el cual emergió en la década de los setenta, se pueden resumir en un trascendentalismo tecnofóbico desde un posicionamiento humanista, conservador y hasta reaccionario con el *statu quo*, esto es, que no cuestiona el entramado de responsabilidades del sistema económico, político y social que nos ha traído a la crisis en primer lugar. Su punto de partida es que la modernidad industrial nos ha recortado de la naturaleza, y que nuestro deber consiste en retornar al *estado de la naturaleza* para refundar un nuevo contrato.⁴⁸⁵ Como veremos, esta concepción no resulta satisfactoria para interpretar la obra del artista. Perejaume no cae en las trampas del ecologismo sentimentalista que objetualiza una naturaleza que nunca llega a alcanzar, sino que su pensamiento parte de la relación de composición y descomposición entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera, y por tanto se sitúa, de inmediato, en el medio de las cosas: «La naturaleza es el grado cero, es el soporte. Evidentemente, me preocupa la ausencia, la desaparición de lo natural. Por otra parte», prosigue, «todo esto es muy discutible; te pueden decir que la naturaleza en estado puro no la hemos conocido nunca porque siempre ha sido afrentada» (Perejaume, 1990, 151).⁴⁸⁶ Sin perder de vista estas atribuciones, en este capítulo mostraremos que el carácter guattariano de su práctica creativa viene dado por la intensidad de las operaciones éticas, estéticas y políticas en las que se encuentran involucrados sus ensamblajes afectivos. Al mismo tiempo, veremos cómo estos se orientan a una transformación de nuestros modos existenciales de acuerdo con un renovado sentido de finitud y responsabilidad, resistiendo la unidimensionalidad de la homogeneización capitalista y produciendo formas de vida no antropocéntricas.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ El artista invoca el paisaje y el paisajismo para hablar de las mediaciones que nos impiden y nos permiten aprehender el lugar: «Huyo de los lugares comunes, los temas recurrentes y de consenso. No hablo ni de paisaje, ni de ciudad». Maria Palau, «Perejaume, reencarnat en Zèfir», *El Punt Avui*, 27 de marzo de 2009. Obtenido de: www.elpuntavui.cat/article/-/19-cultura/19070-perejaume-reencarnat-en-zefir.html (acceso: 16 de diciembre de 2019).

⁴⁸⁵ La expresión *estado de la naturaleza* hace referencia a la tradición filosófica que investiga las condiciones de vida de las personas antes de la emergencia de la sociedad civil, antes de todo gobierno y antes del estado nación. Entre los pensadores más destacados de la filosofía occidental, se encuentran Thomas Hobbes, John Locke, Montesquieu y Jean-Jacques Rousseau.

⁴⁸⁶ Perejaume prosigue: «Para entendernos, sí que hay una especie de presencia natural mínimamente tocada que la relacionaríamos a menudo con un espacio forestal. Pero ya le hemos dado un uso. Hay una tremenda sensación de dominio de la espontaneidad natural; esta espontaneidad se ha diluido» (Perejaume, 1990, 151).

⁴⁸⁷ Ante la pregunta de si el arte tiene la función de comunicar, Perejaume responde: «Relativamente. Tan importante como su función comunicativa es su función de resistencia. Cuando una obra de arte nos interesa es porque están muy equilibrados los aspectos seductores que tiene con los aspectos de resistirse que también tiene. Por eso se mantiene en el tiempo». En «El arte implica resistencia», entrevista de Perejaume por Bea Espejo, *op. cit.*

7.1. La mecánica del deshacer. Descolonizar la mirada y resituar el cuerpo

En 1989 Perejaume publicó la primera edición en lengua catalana del libro *Ludwig-Jujol. Què és el collage, sinó acostar soledats? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol*.⁴⁸⁸ El artista lo concibió como un ensayo histórico en el que contrapone las lujosas y fantasiosas escenografías del monarca austríaco Lluís II de Baviera (1845-1866) y las modestas e imaginativas arquitecturas del arquitecto catalán Josep Maria Jujol (1879-1949). El texto confecciona todo un tejido de conexiones, vínculos y asociaciones entre estas dos figuras mediante un *collage* filosófico y poético que presta atención a la relación con los territorios de los protagonistas, en el caso de Jujol la provincia del Tarragonès, y en el caso de Ludwig, el estado de Baviera. La hipótesis con la que trabaja Perejaume, la relación con el entorno inmediato, no solo determina las subjetividades, sino también la producción estética. Esta es la coartada que le sirve para distinguir, por un lado, una cultura ajena al lugar, de imágenes móviles y portátiles —en el caso de Ludwig—, y por otro, una cultura que entiende el lugar como engranaje principal de la creación estética —en el caso de Jujol—. La primera estaría caracterizada por la idea de parque temático o simulacro, fundamentalmente distanciada del lugar, y la segunda, por una intensiva proximidad con el entorno, una cultura que está regida por lo que Perejaume denominará *agrarietat*, una concepción de la subjetividad basada en la idea de espacialidad, de relación de permanente intercambio con el entorno más que humano. *Ludwig Jujol* registra, de este modo, dos modalidades éticas que conviven en la emergencia del nuevo orden brindado por la globalización, un fenómeno caracterizado por los procesos de descentralización, desregularización y privatización, que tendrá un gran impacto en la práctica y el pensamiento del arte.⁴⁸⁹

Perejaume ve en la obra de Josep Jujol, tanto como en la de Josep Vicenç Foix, Antoni Gaudí y Joan Miró, una reformulación elemental de la relación del hombre con el mundo en el interior de la cultura. Nuestro artista describe a estos autores como unos creadores agricultores, como artífices de una creación agraria: «Lo curioso y marginal de Jujol es, simplemente, lo que le ha otorgado la historiografía. Su obra, en cambio, resulta fundamental para entender la espacialidad del siglo y la territorialidad de las vanguardias». Al parecer de Perejaume, el giro espacial del que participa Jujol «nos impide usar el término vanguardista» si por *vanguardista* entendemos aquella actitud de ruptura constante con el orden establecido. Esto es así porque en la figura de Jujol se advierte un «manifiesto conservadurismo», no tanto en el plano político, sino «en un sentido ecológico de comunión con el entorno, de fidelidad con aquellos que lo habitan para conservar de una manera viva y renovada, el patrimonio común, ampliándolo y, en ámbitos de nueva planta, inventándolo» (Perejaume, 2005, 165).⁴⁹⁰ La sensibilidad agraria de Jujol se caracteriza por «una aproximación a los

⁴⁸⁸ El texto fue traducido al castellano, al alemán y al inglés en el año 2005, tres versiones que fueron reunidas en una edición publicada por Ediciones Originals. Esta fue la primera traducción en lengua castellana de una obra de Perejaume, que hasta el momento de la recepción de sus textos en dicha lengua había quedado limitado a fragmentos en catálogos.

⁴⁸⁹ Anna Maria Guasch (2018) ha planteado la hipótesis acerca de la existencia de un «arte global» como aquel episodio en la cultura que se expande más allá de las fronteras geográficas y que reclama narrativas del lugar y del desplazamiento, trasfigurando la relación entre lo local y lo global y articulando el discurso de la diferencia. Para un estudio historiográfico sobre el arte global partiendo de esta concepción, véase Guasch (2016).

⁴⁹⁰ La vida y obra de Josep Maria Jujol han merecido una atención constante por parte de Perejaume y las referencias al arquitecto catalán son recurrentes tanto en su obra textual como en la plástica. En 2013 Perejaume publicó la edición de bibliófilo *Mareperlers i ovaladors*, en la que se propone trazar las conexiones entre el arte del siglo XX en Cataluña y su

materiales y [una] aceptación de los accidentes» (Perejaume, 2005, 176), lo que contrasta con la creación espectacularizada del monarca bávaro, la cual, según Perejaume, desobedece al espacio y al tiempo, y en lugar de agrario, cabría ubicarlo en la tradición del simbolismo literario (Perejaume, 2005, 168). Dicho esto, Perejaume admite que la figura de Luis II de Baviera rehúsa enfoques simplistas y que la historiografía lo ha encarcelado en clichés que injustamente reducen la complejidad de un personaje que, por definición, «burla las dicotomías clásicas» y, sin embargo, no consigue alcanzar «aquél punto casi místico en que los contrarios podrían conciliarse entre ellos, tanto por la aceptación de sus diferencias como por la evidencia de su similitud» (Perejaume, 2005, 168).

Tal y como destaca Perejaume, la frecuente colaboración entre Josep Maria Jujol y Antoni Gaudí, materializada en diversos proyectos, se caracteriza no solo por un trabajo en equipo, sino también por un paisaje común (Perejaume, 2005, 172). Esta labor incorpora todos los elementos del entorno, los cuales se convertían en materia prima de la creación. Este diálogo constante con el afuera de ambos subyace en una práctica artística en la que, al decir de Perejaume, no se puede discriminar la expresividad de factura humana de la no humana. En los ensamblajes más que humanos contruidos por Jujol y Gaudí intervienen todo tipo de agencias, y para Perejaume esta es una característica que sensibiliza una alteridad naturalizada que desmantela toda noción de *sujeto personológico*: «Jujol quería rebasar los límites de uno mismo y no le importaba olvidar parte de la propia subjetividad para conseguirlo» (Perejaume, 2005, 176). En este sentido, la obra de Jujol y de Gaudí se podría caracterizar como un «*collage* corpóreo» (Perejaume, 2005, 177), una *Gesamtkunstwerk* —u obra de arte total— wagneriana que no tiene nada de cerrado, de sintético o de homogéneo, sino que preserva la heterogeneidad y la autonomía de sus componentes, los cuales mantienen una comunicación transversal entre ellos. Esto es lo que caracteriza «una arquitectura abierta a las cosas [...] hasta casi olvidarse de sí misma», lo que acaba por engendrar «un estilo inconfundible en el que la ornamentación no tiene ninguna semántica arquitectónica, sino que es una constante superposición de elementos pictóricos y escultóricos, en una inaudita confusión de registros» (Perejaume, 2005, 178). Es en este sentido que la obra de arte total se redefine como una obra que sostiene la diversidad de sus componentes y no por ello sacrifica lo molecular, lo asimétrico y lo contingente.

Al decir de Perejaume, la fe ciega de Ludwig en el lenguaje, lo distancia para acabar desprendiéndose del mundo: «El lenguaje pasa a ser sujeto representado que no se limita a describir la rotura, sino que se transforma, él mismo, en rotura» (Perejaume, 2005, 190). El sueño de Ludwig es una propia representación que, por ser tan autorreferencial, acaba preso en su universo unidimensional ajeno a lo material real: «ningún contacto con el mundo, sin tocar del todo en el

vinculación con una concepción del barroco rural y agrícola, perfilando una historia del arte no oficial y ajena a los museos. Esta publicación fue el punto de partida de la exposición *Maniobra de Perejaume*, acogida en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en la cual el artista investigaba la relación del arte con el territorio en las figuras de Josep Maria Jujol, Antoni Tàpies, Joan Miró, Salvador Dalí, Jacint Verdaguer, J.V. Foix y Brossa, junto con otros artistas anónimos. Véase Perejaume (2014). La relación entre las vanguardias desde el punto de vista de la agrariedad es tratada en Perejaume (1993), «Avanguardistas pairals», p. 54-64.

suelo» (Perejaume, 2005, 209). Y es que, según el artista, Ludwig solo tiene acceso al «mundo como representación del mundo» (Perejaume, 2005, 226). El monarca viaja de sueño en sueño, de escenario en escenario, permaneciendo inmóvil. Impone a la realidad unos criterios externos, imaginarios, gracias a su poder y su fortuna.⁴⁹¹ Para Jujol, en cambio, la imagen no proviene de la idea, sino que, en un sentido deleuzoguattariano, es en ella misma productiva y afirmativa; en palabras de Perejaume, produce el propio «contenido como extensión de la forma» (Perejaume, 2005, 190). En lugar de imponer unos criterios imaginarios a la realidad, hace de la realidad el propio material, convierte el espacio físico, el territorio, en una polifonía enunciativa: «En Ludwig un rodillo imitaba a una roca, mientras que en Jujol, una roca hace función de rodillo» (Perejaume, 2005, 227). El *trencadís* es precisamente esto, una cohesión rizomática, «el conglomerado nuevo de una geología reciente» (Perejaume, 2005, 191).⁴⁹² Si los románticos «habían desterrado lo cotidiano para trascender toda inmediatez», Jujol, por el contrario, «responde con una desmesurada presencia del objeto rebotado contra él mismo, en su más sorda manifestación, dejando de ser la idea inspirada la que cerca al objeto para representarse y siendo el objeto mismo el que cerca la sugestión» (Perejaume, 2005, 191).⁴⁹³

A diferencia de Ludwig, Jujol encuentra un cuerpo que no es escenográfico, sino vital y autopoietico, con el que interactúa y deviene, formando una «conjunción de la materialidad y el vuelo poético» que hace que ambos componentes se engargen mutuamente. (Perejaume, 2005, 192). El arte de Jujol es un agenciamiento que nos adhiere como si fuéramos un elemento más de la obra de arte: «El arquitecto elabora, él mismo, los objetos, pasa a ser los objetos, hasta el punto de que una realidad plástica absorbe la arquitectura» (Perejaume, 2005, 192).⁴⁹⁴ En definitiva, la diferencia que existe entre los agenciamientos afectivos de Ludwig y Jujol es el intervalo entre idea y materia, entre leyenda y vida, esto es, «el salto que va desde la unidad imposible de lo aparente hasta la aparente disparidad de lo unitario» (Perejaume, 2005, 236). En este sentido, *Ludwig Jujol* es un *collage* imposible de dos culturas. Por un lado, la que une el castillo de Neuschwanstein con los parques de atracciones y la idea del espectáculo expandido, germen de la industria del entretenimiento. En este

⁴⁹¹ Perejaume describe el impacto que causó a Ludwig la escucha de Lohengrin en el teatro de la corte en 1861, para enfatizar su obsesión por la representación, expresada en el deseo de capturar el reflejo del cisne sobre el agua para después darle vida: «Enderezar el reflejo. Ludwig se desvive para habitar este reflejo, para convertirse en la imagen que del cisne ofrece el agua, para que esta se independice del cisne, se desprenda de él y, en una agua escasa, se separe del agua en la imagen delgada y breve del reflejo, así como también brevísimo es el uso de la voz que se otorga al eco» (Perejaume, 2005, 224).

⁴⁹² Perejaume conceptualiza el *trencadís* como una obra de arte total que destaca por la unidad de lo dispar, como un organismo vivo, un *collage* del arte con el entorno. Es en estos términos que se refiere al banco del Parc Güell: «Entre materiales tan heterogéneos, no solo se puede establecer una relación de proximidad, también de función: todo es banco. En el banco del Parc Güell, no solo hay este *collage* formal, sino también el *collage* en la idea de banco de bancos, el recorrido de un solo banco que dibuja una corona, el banco que es a la vez cornisa de un templo griego y patio de butacas de un teatro griego, la delimitación de un espacio, captador de aguas para una cisterna interior, los bancos de una plaza, la baranda de un mirador y el ornamento: la figuración ondeante de un mar abigarrado, de la multitudinaria soledad de trocitos de agua en el tiempo fragmentado y plural del *trencadís*» (Perejaume, 2005, 195).

⁴⁹³ «Jujol engrandece el objeto inmediato, vivifica el objeto hallado, la arquitectura preexistente, el viejo estilo, estableciendo armonías desusadas a través de componentes heterogéneos, mientras los objetos, los materiales y otros objetos se contemplan, fascinantes y fascinados de sus vecindades, o bien se clausuran en su soledad, creciendo hacia un sentido que no les es propio en su uso ordinario» (Perejaume, 2005, 237).

⁴⁹⁴ La continuidad entre mente y materia de Jujol es, según Perejaume, el resultado de una genialidad y de un ascetismo: «El pesebre tradicional y la arquitectura de Jujol representan, con contundencia, la misma metáfora, el mismo desplazamiento: el corcho que es a la vez la corteza de un árbol y la cordillera del fondo. La pobreza y el ingenio como resultado de aferrarse a los más elementales recursos que tiene al alcance» (Perejaume, 2005, 205-206).

sentido, Neuschwanstein «es una reelaboración del neogótico mismo, un estilo solitario en los confines de un medievalismo fantasioso, pintoresco, ahistórico, donde tiene lugar la invención del parque de atracciones» (Perejaume, 2005, 204).⁴⁹⁵ Sus escenografías están concebidas por un deseo totalizador de abarcar espacialmente y temporalmente una infinitud inalcanzable (Perejaume, 2005, 197).⁴⁹⁶ Por otro lado, aquella cultura que se caracteriza por los horizontes cortos, por la proximidad con el entorno, por creaciones que destacan por una finitud en perpetua negociación.⁴⁹⁷

El Ludwig de Perejaume «siente un profundo placer desplazando los lugares, variando el curso de las aguas y moviendo los astros a su capricho» (Perejaume, 2005, 198). Esta concepción de la portabilidad de la imagen y de la manipulación escenográfica del paisaje se acentúa en el monarca, de tal manera que llega «a ser intercambiable lo real por lo aparente» (Perejaume, 2005, 200). Ludwig quería que las representaciones teatrales que se llevaban a cabo en sus dominios guardaran una fidelidad estricta con los relatos literarios históricos de los que partían, proyectando biografías y humanizando el espacio.⁴⁹⁸ Jujol, en cambio, «deja de imponer rondallas al territorio; ahora el propio paisaje se las facilita, y él, atento, en una entrega total y apasionada a la creación, la descubre en este» (Perejaume, 2005, 201). Su *collage* no es la unión de figuras alejadas, sino la unión de aquellas que se encuentran en la misma obra, preservando su singularidad y proyectando una enunciación que sortea toda captura. Ambas figuras distinguen, por un lado, una ruptura con la mimesis que resulta de una creación genuina, y por otro, una obra que quiere ser fiel al modelo y a la idea. La agrariedad que Perejaume atribuye a los arquitectos campesinos ofrece la posibilidad de reescribir una genealogía del arte que sitúa a Jujol como precursor de las vanguardias y lo vincula con artistas como Joan Miró o Leandre Cristòfol. La figura de Jujol constituirá, para el propio Perejaume, el hilo conductor de toda su creación estética y atravesará sus tres principales constantes. La característica que determina esta concepción es la ausencia de jerarquía de lugares, es decir, el trabajo con el valor sociocultural y biotécnico de cada lugar, con la gravedad que hace el lugar, con el tejido que urde el lugar, con los materiales que ofrece el lugar.⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ «[...] los fragmentos del mundo que ha reunido en el interior de sus edificios no trascienden la mera acumulación, la mera suma, cuya precaria unidad viene dada por ese yo pintoresco pero sin lenguaje que, en realidad, es el mismo destinatario único del constructo» (Caner-Liese, 2005, 145). Cabe destacar la continuidad de esta idea de pastiche en la arquitectura, de historicismo como rapiña del pasado, que se establece con la arquitectura neoconservadora de autores como Robert Venturi. Véase Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour (1978), *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, traducción de Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili (ed. or.: *Learning From Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, The MIT Press).

⁴⁹⁶ Perejaume sostiene que Linderhof puede ser visto como un precursor de los parques de atracciones, nos traslada al mundo de las ferias, a los jardines misteriosos de Robert-Houdin o a los salones rococó de las películas de Georges Méliès, y estos, a su vez, a las villas renacentistas, hasta los autómatas de Herón en el siglo II aC.

⁴⁹⁷ Perejaume con frecuencia asocia la consciencia ecológica a la emergencia de una nueva sensación de finitud, que se explica en el siguiente comentario sobre la creación de Ludwig: «Un *collage* de lo real y lo posible, real, irreal, elaborado desde el sitio monárquico: el deseo de totalidad —el historicismo, el coleccionismo, la monarquía, la ópera y la ambigüedad— y la consciencia de finitud —el último monarca, la ecología, el eclecticismo— contemplándose» (Perejaume, 2005, 237).

⁴⁹⁸ «El mundo que Ludwig manda construir está repleto de imágenes y objetos, pero este mundo es un escenario que carece de consistencia, es un decorado de cartón piedra a medio camino entre las ansias de totalidad románticas e ilustradas y la entretenida ilusión de realidad de un parque de atracciones» (Caner-Liese, 2005, 145).

⁴⁹⁹ «La historia del arte ignora las cordilleras, las vegetaciones y los variadísimos cursos de agua. A final de siglo, todo es París, incluso el más recóndito paisajismo [...]. Esta contradicción aparentemente local-universal pocas veces se dirime de una forma tan manifiesta como en las obras de Jujol. La manera que tiene este arquitecto de inscribir la obra en un territorio, una obra no trasladable, la relación enraizada y florida que mantiene esta arquitectura con el entorno y la permanencia misma en Cataluña de su autor [...] convierten sus hallazgos en algo paradigmático» (Perejaume, 2005, 216-217).

La transversalidad entre la insostenibilidad medioambiental y la insostenibilidad cultural está estrechamente vinculada con la historia de los museos, los cuales revisten los objetos con un aura de sacralidad, recortándolos de sus medios, desprendiéndolos de ese fondo no humano al cual son immanentes. Esta sacralidad es la que nos hace percibir a los paisajistas como guardianes custodios de la naturaleza: «A partir del momento en que su destrucción ha estado en nuestras manos, hemos entrado la naturaleza en un ámbito sagrado y es por eso que es museizable toda ella». De ahí que la figura del «plenairista», tal y como la define el artista, «nos parece una figura de devoción» (Perejaume, 1995, 70-71). Con Perejaume entendemos que el paisaje es superficie, una expresión de la relación cutánea que el humano mantiene con el mundo; la tierra, sin embargo, pasa a ser considerada como una «carnadura».⁵⁰⁰ En sus propias palabras, «El paisaje es piel: cierta transformación del mundo en piel. Esta percepción de la naturaleza sentida como una piel —a veces como la piel de uno mismo, otras como la piel añorada o deseada— llegó al paroxismo a finales del siglo XIX» (Perejaume, 2008, 15). La pintura ha concebido el paisaje como una apariencia, como una segregación del objeto representado: «en el mismo paisaje está implícita la idea de desprendimiento, la idea de distancia respecto con el medio natural, de inercia separativa, de especificidad transportable, de panorámica exenta». En definitiva, «de uso exclusivamente ocular y no agrario de la tierra». Esto se suma a la cualidad de lo pintoresco, definido como «algo curioso y a la vez epidérmico, de cosa peculiar, superficial y poco profunda». Con las obras *Els boscos de Barbizon reclamen al pintor Théodore Rousseau que els torni les imatges* (1995) [Fig. 99] y *Oh pintures, torneu si us plau els assumptes al món* (1997) comprendemos que el paisajista acude al lugar para sustraerlo, para «arrancar la imagen del terreno [...] como si el paisaje fuese una existencia independiente de la tierra». Es en este sentido que «la pintura de paisaje ha contribuido a conformar el mundo portátil en que vivimos: un mundo portátil para una humanidad también desprendida, móvil» (Perejaume, 2008, 18).

Tanto el marco del cuadro como el pedestal de la escultura, el telón del teatro o la cubierta del libro, constituyen modalidades de encuadre que nos indican dónde empieza y dónde acaba una obra, dónde se inicia y dónde termina la creación. Aquí también se incluyen elementos como el título, la cartela y todas las inscripciones sobre la obra. Perejaume investiga de este modo las consecuencias de esta función artificiosa de veladura y muestra, a través de compuestos de afectos y perceptos, qué sería de nuestras vidas si estuvieran capturadas por la representación que se tiene de ellas. El artista sostiene que de tanto manipular estos desprendimientos que tomamos como paisajes, parece que hemos transmitido nuestra propia frugalidad, fragilidad e incertidumbre a la tierra, «como si, al parasitar aquellas formas, hubiésemos proyectado nuestra inseguridad en todas partes y ahora, de pronto, percibiésemos el entorno que nos rodea tanto o más frágil que nosotros mismos». La percepción de que «tanto los avances en los conocimientos científicos como nuestros actos y actitudes parecen percutir directamente sobre todas las formas de eternidad», es decir, el hecho de

⁵⁰⁰ Según Perejaume, el término *paisaje* «nos informa perfectamente de una visualidad obscena, de una estimulación mundial de vistas y con un muy escaso contacto con ellas, contacto físico, quiero decir, esto es, contacto satisfactoriamente territorial» (Perejaume, 2015, 27).

que en la actualidad «vivimos más años que el paisaje concreto que nos rodea», le conduce a sostener que «mantenemos una relación trágica con el territorio» (Perejaume, 2008, 19). El método del deshacer se ocupa de activar una práctica micropolítica que aspira a liberar la experiencia de las mediaciones del lenguaje o de la captura de la mirada paisajística: *Pintura d'Olot que ha tornat la seva imatge a Olot* (1993) [Fig. 100]. El objetivo es recobrar la aprehensión del mundo y una renovada sensibilidad hacia la alteridad.⁵⁰¹ Del mismo modo que el *ready-made* deleuzoguattariano, la máquina-pintura y la máquina-escultura de Perejaume constituyen una máquina subjetivadora que se despliega mediante dos mecanismos: en primer lugar, ruptura con el mundo de las significaciones dominantes, y en segundo lugar, inserción activa en la psique, un acoplamiento con el agenciamiento afectivo, momento en el cual somos tomados en el compuesto de sensaciones. Cortocircuito, selección y afirmación delimitan tres momentos simultáneos cuyas operaciones consiguen infundir movimiento a la subjetividad.

Para Perejaume, el deshacer cobra diferentes sentidos, los cuales oscilan, del mismo modo que en la ecosofía guattariana, entre la idea del arte como creación artística y la producción de existencia como expresión de una creatividad al alcance de todos. En primer lugar, alude al hecho que hacer otra representación implica deshacer lo real: «Volved a depositar el oro en la tierra, esparcid por la montaña el bronce, el mármol y el marfil para que representen aquello que más nos falta: el lugar del cual salieron» (Perejaume, 1993, 113). Esta idea no se refiere tanto al hecho de que hacer una escultura con mármol comporta extraer este material de la cantera, actividad que debería cesar para asegurar un mínimo impacto medioambiental, sino que más bien alude a la idea de que el arte entendido como representación captura nuestra experiencia y nos priva de la aprehensión de lo real, nos recorta con todo tipo de alteridad.⁵⁰² Producir otra representación y ponerla en circulación comporta sujetarnos a ella y atenuar nuestras capacidades afirmativas. En sus propias palabras, conlleva «añadir grueso suyo a los lugares que gasta, dar vida suya a los lugares de donde la toma» (Perejaume, 1995, 66). En segundo lugar, se refiere a un sentido inverso, que consistiría en el hecho de que el no crear otro sistema de representación, podría constituir una oportunidad para ocuparse de una verdadera creación existencial. En tercer lugar, encontramos la idea de que dejar de crear — por ejemplo, una escultura— implica aceptar que la materia es, ante todo, creación, monumento, afirmación, y, por lo tanto, el ejercicio de *desesculturar* conllevaría enfatizar las cualidades autogeneradoras de la materia, como del arte y de la subjetividad.

El primer sentido se destila del grabado titulado *Fer una escultura és, a bores d'ara, desfer-ne una altra* (1996) [Fig. 101]. En él observamos un cantero-artista tallando bloques para el trabajo escultórico. La cavidad donde se encuentra la cantera se recorta en las inmediaciones de un campo de cultivo

⁵⁰¹ Perejaume destacó desde muy temprano la cualidad de apertura existencial del arte: «Toda la vida de un pintor es un viaje, un único cuadro que se va transformando, y cualquier creación es un viaje que consiste en hacer real el dentro hacia el afuera. Un rayo de luna que aturde. Demasiados artistas hacen el viaje a la inversa». Perejaume, en *El Noticiero Universal*, 11 de noviembre de 1982. Noticia reproducida en Vivenç Altaió, Glòria Picazo y Rosa Queralt (1982), *Espai 10: 1982-1983: El viatge*, Barcelona, Fundació Joan Miró.

⁵⁰² «El anhelo de dirigir hacia un ser total la naturaleza y el lenguaje, ha substituido, en lo que llevamos de siglo, cualquier mimetismo por el estricto acercamiento, y esto hace que vea más a los *plenairistas* como portadores (el acceso de la pintura a la naturaleza o, mejor aún, el receso de la pintura en la naturaleza) que no como pintores» (Perejaume, 1993, 31).

donde vemos un agricultor cosechando cereales. En un segundo plano, una geología de tejados de casas y aspas de molinos conforma una aldea dominada por una parroquia. La producción, interpretación y comunicación de las representaciones nos envuelven en un receptáculo sellado que disminuye nuestra capacidad de relación. *Desescultura* (1992) nombra un díptico compuesto por dos fotografías de un mismo plano de la cantera de Atzarraga, en la provincia de Bizkaia, popularmente conocida como cantera de Ereño. Las dos imágenes describen dos acciones, una extractiva y otra aditiva. Un fragmento de roca ha sido retirado, el mismo que aparece rellenando la hendidura que ha generado su extracción, y se le ha grabado la palabra *desescultura* [Fig. 102]. La acción de nombrar expresa el desecho del arte, su devenir menor, y constituye a su vez un vivo reconocimiento de las potencialidades de la materia, la cual es creación a pesar de la lengua.⁵⁰³ En *Obra en préstec* (1993), Perejaume solicitó un fragmento de piedra calcárea de la cantera de Somerset para exhibirla en préstamo durante el período de exposición de su obra en el Arnolfini - Bristol's International Centre for Contemporary Arts [Fig. 103]. Catorce años más tarde, Perejaume solicitó otra piedra de la misma procedencia y de iguales características, que permaneció en La Pedrera para su segunda retrospectiva, antes de volver a su lugar de origen [Fig. 104]. Estas variaciones corresponderían al segundo sentido del deshacer que hemos descrito anteriormente.⁵⁰⁴

La despintura es la modalidad más cultivada en el contexto de la política del deshacer. Como apunta el artista y curador Carles Guerra, la función del método de la despintura, así como la de la desescultura y la del desdibujo, constituye «la interrupción de esta incesante actividad de la representación», un modo de acelerar «la destrucción de la sincronía entre significado y significante» (Guerra, 1999, 141). Perejaume nos muestra la artificiosidad de esa sincronía: «solo cuando esta construcción mental se hace visible, nos damos cuenta de que el acceso a la representación queda barrado», y es entonces cuando «este obstáculo es experimentado físicamente» (Guerra, 1999, 147). La crítica perejaumiana de la representación no deshecha, sin embargo, la cancelación del potencial bio-ontogenético del arte. El artista se limita a afirmar que el significante es déspota porque aspira a vivir por cuenta propia, sacrificando la relación entre el significado y el referente. Lo innovador en Perejaume es que renueva una alianza entre el significado y el referente con el objetivo de impugnar, recurriendo a los medios artísticos, una representación que secuestra la contingencia inmanente a la vida. Sus *ready-mades* ponen en tela de juicio el papel que ha tenido el arte en dislocarnos del entorno y, sin embargo, es por medio del arte que persigue el objetivo de transformar nuestra sensibilidad y nuestras formas de coexistencia. Este, no obstante, es un arte que se ha emancipado de toda imagen lingüística, y lo ha hecho tras un proceso de depuración de las representaciones que da como resultado la cristalización de sensaciones. Como en el caso de la

⁵⁰³ Perejaume destaca, tanto en su obra literaria como en la plástica, la capacidad creadora de la materia, la cual compara con la creatividad artística y subjetiva. A continuación transcribimos un comentario sobre la acción de desesculturar en la sierra de Busa, en el Prepirineo Catalán, el cual es trasladable al caso de la desescultura de Ereño: «Dejar de hacer una escultura en la sierra de Busa. Ver la sierra como aquello que es de la escultura que ya parece. Darse cuenta de que hay una parte de Foix adscrita y firmada en todo aquello; y, aún, otra parte que ahora firmamos al leer la escultura que digo» (Perejaume, 1993, 105). Véase Perejaume (1993), «L'escultura de Busa», en *La pintura i la boca*.

⁵⁰⁴ «El grado de realidad presente es tal que, sea el lugar que sea allá donde nos encontremos, extraer una piedra y hacer una escultura tiene el mismo sentido que deshacer una escultura y devolverla a la cantera» (Perejaume, 1995, 58). En otro lado, Perejaume afirma: «Elaborar la pintura como si fuera musgo y, asimismo, ver la cordillera que quiero representar como un montón de pintura» (Perejaume, 1993, 21).

desescultura, la interrupción de la captura de la representación se lleva a cabo en favor de una experimentación que se materializa como una producción subjetiva.

Según el artista, tras su protagonismo como vehículo expresivo desde el Romanticismo hasta las vanguardias del siglo XX, la pintura llega a nuestros días sobrecargada de los lugares que ha arrancado al mundo y desacreditada como medio expresivo. Los artistas conceptuales desarrollaron una concepción del arte limitada a la interpretación de la mente como una crítica al arte retiniano. Esta concepción no destruyó la pintura, sino que la destituyó de su jerarquía del olimpo de los medios, y en gran medida se podría afirmar que destituyó a todo el olimpo. En su retorno en los años ochenta, se entremezclaron la reivindicación de la figuración, la refundación de una nueva estética y, al mismo tiempo, la disposición a alimentar un mercado de objetos artísticos. La práctica pictórica de Perejaume es reflexiva y crítica sobre el lugar que ocupa la pintura hoy, y recoge su herencia traumática. Su obra pictórica aspira a producir sensaciones de una renovada proximidad con el lugar, abrazando todos los lugares que la pintura ha arrancado de la historia. En otras palabras, la pintura constituye para Perejaume un medio para suturar nuestra relación con el mundo, para emancipar la mediación paisajística ocularcentrista y resituarse lo corpóreo en el lugar, en el entorno, en la tierra. La despintura es justamente el método elaborado por el artista para cuestionar las sobrecondiciones de la pintura: «La despintura es una fórmula bivalente mediante la cual la pintura pone en cuestión algunos de sus propios fundamentos». La doble inflexión represiva y liberadora radica en el hecho que el mundo se nos muestra hoy como una representación y, al mismo tiempo, como algo que podemos coproducir: «Cuesta imaginar a los cuartistas actuales desatentos a esa mirada de asombro, quimérica, con que todo se nos muestra pinturoso, y así es como, en la medida en que a los pintores de hoy una parte de oficio nos rechaza y otra nos reclama, la pintura se ha convertido en un centro vivo de reflexión y controversia». El *despintor* de hoy es fruto del nuevo *ethos* ecológico, y al mismo tiempo el medio que tiene la pintura de sobrevivir, aunque sea pagando el precio de su propia agresión.⁵⁰⁵

En su breve texto titulado *La obra de siete despintores*, Perejaume describe las distintas modalidades del deshacer en la pintura, las cuales son el resultado de diferentes sensibilidades que, lejos de confinarlas en periodos históricos sucesivos, son inmanentes a nuestro tiempo. El primer despintor es el arquero que dispara con su flecha los colores que la naturaleza le ha proporcionado de manera precisa. El segundo es un investigador de una pintura desnuda, porosa y, al mismo tiempo, que hace que «el marco que le da soporte no [quede] untado ni [reciba] otro contagio que el puro milagro de su aparición». El tercer despintor se propone revertir la captura de los enclaves por la ley del significante, intentando «devolver las pinturas a aquellos lugares de donde han sido extraídas, restituyendo [...] a los lugares las imágenes que habían intentado llevárselos», enterrando los pigmentos en el enclave de donde proviene la imagen. El cuarto deja de pintar para contemplar,

⁵⁰⁵ «Aún no sabemos discernir con suficiente nitidez si el de despintor es un oficio nuevo o si se trata de un puro simulacro del oficio de pintor, o incluso, si no es un subterfugio que se ha procurado la misma pintura para seguir pintando, solo que ahora lo hace sirviéndose de pigmentos que le vienen, o parecen venirle en contra» (Perejaume, 1996, 165).

para practicar la vista y discursar la mirada, y persuade con ello a todos sus compañeros que le acompañan en su misión. El quinto despintor celebra las cosas en sus lugares y no siente la necesidad de pintarlas o reproducirlas, sino que se conforma con trabajar el terreno con sus herramientas, pensado en cómo enraizar los paisajes que se mueven de un lugar a otro. El sexto despintor «venera el paisaje como lo más principal que hay», hasta el punto de que deja de pintar y se dispone a «labrar la tierra, ir al bosque, guiar el ganado», llevando a cabo una desaparición para «internarse en el paisaje y eludir frontalmente cualquier derivación divulgativa de su arte». El séptimo despintor renueva la fe en el oficio, ya que se da cuenta de que «quizás sea la pintura misma, y no otra cosa, la que ha de sacarnos de esa pintadura abominable», de que quizás sea «culpa nuestra no saberla usar adecuadamente y haberla lastrado con un mal uso». En suma, este despintor intenta «averiguar si hay una pintura que mantenga la inocencia» (Perejaume, 1996, 165-170).

Este último despintor ya no pinta para cubrir, sino para enraizar en el lugar, para crear con el lugar, sorteando toda captura de lo real que ejercen el lenguaje y la representación. Sin embargo, en nuestra cultura contemporánea, la fuerza centrífuga que vuelve móviles a los lugares resulta difícil de combatir: «tal era la sobreexposición, la publicidad, los métodos divulgativos, que no había nada que hacer para detener aquella tendencia que, inexorablemente, el mundo deslizaba hacia un cuadro» (Perejaume, 1995, 63). Nuestro artista se figura que en la era del simulacro, del espectáculo y de la mercantilización de toda forma de vida, el paisaje ha perdido su enclave, el cual ha sido socavado por una escenografía que caracteriza como un *pintoresco expandido*: «las pinturas se interponen por todo, en una realidad hecha servir [...] para demostrar cualquier proposición, como si fuera ella, la realidad, una masa pigmentosa de una pintura que hubiera suplantado la existencia» (Perejaume, 1995, 64). La despintura es el método para recobrar el biotransmisor de la sensación después de que el despintor haya restaurado un infinito virtual en un finito actual, sin imponer un molde a la materia.⁵⁰⁶ La despintura está «dispuesta a que los pigmentos libren su iniciativa a las herramientas y estas, a las palabras que finalmente nos los relatan» (Perejaume, 1995, 67). El desecho pictórico es una emancipación con la inercia objetualizante del sujeto percibiente. Es una reacción al efecto de ocultación de la pintura, y dicha reacción no se traduce en un gesto de revelación o de descubrimiento, sino más bien en uno de mostrar, de experimentar, en definitiva, de vivir. El prefijo *des*, más que una dirección concreta a la que iría dirigida el arte, es una propuesta abierta a entender la experiencia del arte de una manera diferente a la que hemos conocido, funciona como un dispositivo de sensación que nos puede permitir sentir que las cosas podrían ser de otro modo.

Pintura: Clisson (1989) [Fig. 105] y *Pintura: Fuirosos* (1990) [Fig. 106] son dos variaciones de la misma idea: hacer una obra en la actualidad, conlleva deshacer otra. La molaridad de los sistemas de representación desarticula las herramientas que nos permiten construirnos a nosotros mismos de otro modo. La función representativa tanto de la pintura como del lenguaje, al decir de Perejaume,

⁵⁰⁶ El concepto de *materia* de Perejaume guarda relaciones con la materia molecularizada y caótica de Deleuze y Guattari: «También en el ámbito de la ciencia, la teoría del caos descubre cómo acontecimientos desorganizados en apariencia, imprevisibles, recelan un orden tan sorprendente como profundo» (Perejaume, 1993, 31).

nos distancia tanto de las cosas como de nosotros mismos.⁵⁰⁷ La obra de Perejaume se aleja deliberadamente del paradigma de la mimesis o de la reproducción del modelo, y se ocupa de ensamblar agenciamientos hechos de semióticas mixtas cuya aprehensión desencadena todo tipo de memorias, reacciones y acciones. Las pinturas han secuestrado nuestra experiencia del mundo, han moldeado nuestra relación con el lugar, hasta el punto de que la historia de la percepción, así como la historia de la experiencia, es indisociable de la propia historia del arte.⁵⁰⁸ El nombrar y renombrar de la historia del arte se basa en una política de la inclusión y la exclusión que regula el acceso al estatus de lo artístico. Sin embargo, no deja de ser algo tan precario como la propia existencia, tal y como evidencia *Marea* (1988), donde se nos muestra cómo las aspiraciones de una taxonomía —que toma la forma de un pie de foto expandido— acaban desvaneciéndose ante la agencia de la vida inorgánica —el avance de la línea de mar oxidando la leyenda metálica—. En efecto, más allá de las pinturas y de las palabras hay todo un mundo, tal y como vaticina *Un món rera les paraules* (1989) [Fig. 107]. Un mundo detrás de las palabras es un territorio previo a la representación, una realidad a pesar de las palabras, que se convierte en el correlato de los afectos preindividuales de que hablan Deleuze y Guattari, los cuales desterritorializan toda identidad personalógica y empalman los componentes heterogéneos constitutivos de subjetividad a una multiplicidad de otros. De ahí que la combinación entre los afectos sensibles y problemáticos se convierta en la propia materia prima de la producción de subjetividad, que es tan posthumana como el propio lenguaje.⁵⁰⁹

El lenguaje anestesia nuestra potencial relacionalidad con la alteridad, que contraviene la naturaleza ética y estética de nuestra existencia.⁵¹⁰ Tal y como recuerda el artista, el lenguaje llega a nuestros días no solo como herramienta, sino como una realidad en sí misma, hasta el punto de que el «lenguaje se ha convertido en algo completamente geográfico; tan cargado que es opaco; tan amplio

⁵⁰⁷ «Hacia el fin del siglo XIX era por impedimento de un lenguaje narrativo que quería alcanzar las cosas extensamente pero en una panorámica única, apaisada y sucesiva. Cien años después es por el exceso de estrategia, después de haber visto como todo medio es excesivo y al mismo tiempo insuficiente en un mundo, ya de lenguaje, que ningún lenguaje abarca» (Perejaume, 1993, 19).

⁵⁰⁸ En un texto titulado *Em giro a mirar (Me vuelvo a mirar)*, Perejaume afirma: «pasadas las molduras de la arboleda, en un recodo del sendero, se observa un paisaje epígono detrás de un barniz rancio y oscurecido. Hay una distribución romántica de las colinas y las hondonadas, como si las hubiera apesbrado Lluís Rigalt o bien Francesc Xavier Parcerisa. El cielo, en cambio, es de una factura más reciente, tal vez perteneciente a una tarde de Francesc Gimeno anubarrada por un Joaquim Mir todavía joven. Al atardecer, allí donde el sol es más vivo, se descubren las rayas azafranadas del pincel al pie de los relieves dorados de la moldura de poniente. Al anochecer, las luces de las masías medio apagadas por el espesor del encinar se deben a la mano inconfundible de Nicolau Raurich» (Perejaume, 1993, 20). Las palabras de Perejaume nos hacen pensar en la existencia como una sucesión de imágenes estáticas, como una batería de representaciones pictóricas hacia las cuales nuestra visión se vuelve, se dispone.

⁵⁰⁹ Las palabras hablan en nombre propio y no solo en nombre de sus emisores. Este es justamente el oficio de los filólogos: mostrarnos cómo las palabras hablan en el nombre propio que se les ha ido forjando. Y bien deberíamos concluir que no es sino esta raya caudalosa del texto la encargada de emitir lo que las palabras saben y nosotros ignoramos al decirlas (Perejaume, 2008, 101). En otro lado, Perejaume sostiene: «en las apalabradas formas de esta materia, somos tanto sujetos de palabra como objetos de esta» (Perejaume, 2008, 102).

⁵¹⁰ En lo que se podría considerar una analogía con el presupuesto principal de la ecosofía, Perejaume remite una y otra vez a la cuestión de la creación generalizada, tanto en el ámbito de lo artístico como en el subjetivo. La representación confina a ambos en un sistema autorreferencial, sustrayéndolos del territorio existencial que habitan: «La distancia entre la palabra y el mundo no es conmensurable. Podemos, pictóricos, modelar el mundo con otros materiales calcando la corporeidad de los volúmenes en grosores de pintura o bien escriturarlos fielmente con grandes talleres tipográficos, o creer que el mundo, tal cual, no es más que una sala de lectura. Las letras no son montañas y, sin embargo, con esa plenitud insostenible que logran los nexos, es verdad que solo durante unos instantes, pero justo para que podamos pasar, disponemos las montañas solo de leerlas y ya tenemos el pie en ellas. O pensamos tenerlo pero no perdemos, inmóviles en una palabra, y perdemos la palabra para ganar una roca y después una cuesta o un rostro o bien un planeta mallorquín o cualquier cosa vista en un museo o, todavía, una pedriza, detenida en un libro, sacada de un libro, pintada con certidumbre de basaltos y lontananzas mal leídas» (Perejaume, 1991, 22).

y extenso como el *motivo* o realidad externa» (Perejaume, 1990, 150). El lenguaje y la pintura conforman circuitos que emergen y se desvanecen, formando lo que Perejaume ha denominado una «escritura planetaria» que se expresa en *Les lletres i el dibuix* (2004). Sin embargo, no constituyen sistemas totalizadores que aspiran a describir y explicar todos los fenómenos de la existencia. En todo caso, el efecto de la pintura, como el del lenguaje, tiende a ser el de cubrir, velar y reprimir el referente. Para el artista, el propio ejercicio de la lectura —de un texto, de una obra de arte— pone en evidencia la función de encriptación del lenguaje: «así es la disolución de un texto a medida que nos acercamos a él. Que tan pronto un mismo texto se disuelve es ya escritura del texto siguiente. Y el único texto verdadero es la disolución constante y en ennegrecimiento [...] a medida que nos acercamos a la letra, aquella letra también se hunde en la oscuridad» (Perejaume, 2008, 106). Los nudos viarios son para Perejaume otro tipo de escritura, «una gran forma de encantamiento, de firma, que hiciésemos todos juntos, territorial, posesiva e inconsciente» (Perejaume, 2008, 47). La red viaria que conecta los núcleos urbanos mediante todo tipo de líneas y nudos, forma parte de una gran escritura en la que la tierra es sometida por el alquitrán.⁵¹¹

La planificación urbana, nuestra cultura de la movilidad y el turismo internacional practican una escritura sobre el territorio, la cual, al decir del artista, evapora la gravedad de los lugares hasta el punto de que llegan a desaparecer.⁵¹² La percepción del entramado de vías que trituran el terreno lleva al artista a preguntarse: ¿qué querrá decir esta escritura planetaria?, ¿hacia quién va dirigida? La función del despintor ante esta movilidad acelerada no puede ser otra que la de sujetar el lugar, el sentido, sostener la experiencia, en definitiva, enraizar los cuerpos en sus territorios. En *Postaler* (1984) [Fig. 108 y 109] el artista emprende una caminata con un expositor de postales a sus espaldas, pero en lugar de contener las naturalezas miniaturizadas, acumula espejos que no representan nada, sino que muestran el lugar, simple y efectivamente, en su lugar. Poniendo en suspenso la función de canibalismo que el paisaje ha practicado con el lugar, Perejaume nos resitúa en nuestros entornos situados, reactivando las relaciones de los cuerpos que los habitan.⁵¹³ Esta operación no fija el paisaje, tal y como ha sostenido la artista Àngels Viladomiu (2006, 122), sino que hace precisamente lo contrario: muestra que su captura es una utopía inalcanzable. En este sentido, en su texto «Un paisatge és una postal feta escultura»,⁵¹⁴ Perejaume se refiere a los paisajes como «muros que anhelan ser ventanas», una «naturaleza levitante y desprendida» que hemos

⁵¹¹ «Como la tierra abreviada por el alquitrán. Como el alquitrán de las rayas hipermétricas, exhaustivas, extenuantes de la red viaria, cada vez más visibles sobre los países. La trazabilidad, la conectividad de una escritura larga y negra. La delineación espacial de una tierra circunscrita con los gritos ceñidos de un autódromo absoluto. Los entrelazados alquitranes [...]. Accesos, cambios de sentido, encrucijadas, conexiones, desviaciones... con un esfuerzo gráfico que es, con mucho, el más monumental que nunca hubo intentado la humanidad» (Perejaume, 2008, 113).

⁵¹² La escritura del territorio por esa moral de larga distancia constituye, al decir del artista, «un firme cambiante, un firme inestable, malseguro, reblandecido, voluble. La agitada caligrafía de una tierra en manos de las agencias de viajes, en manos de los trajinantes, en manos de los peñasqueros, dedicados a rehacer el entorno para que nunca pare de moverse» (Perejaume, 2008, 115).

⁵¹³ «Hemos hecho del mundo una postal repetida, la única con luz en la superficie del olvido», asegura Perejaume, «y ahora necesitamos —inseguros de existir— fragmentos que revelen fragmentos, retrovisores que diferencien y constaten cada momento de esta postal inabarcable que vivimos por delante y escribimos por detrás» (Perejaume, 1999, 173).

⁵¹⁴ El texto fue publicado inicialmente en lengua catalana como parte del catálogo de la exposición *Postaler*, acogida en la Fundació Caixa de Pensions (Perejaume, 1985, 40-44), y posteriormente fue reproducido en *La pintura i la boca* (1993, 16-18). Fue traducido al castellano en el catálogo de *Deixar de fer una exposició* (1999, 172-173), fuente de los fragmentos que reproducimos en esta ocasión.

objetualizado y portabilizado, que no hace referencia a nada más que a sí misma y para ella misma, permaneciendo ajena a toda coordenada espaciotemporal: «parcelación del suelo, los paisajes maquinados y su trasplante infinito por la superficie desértica».⁵¹⁵ La portabilización de la naturaleza presupone a su vez una mirada portátil guiada por «el turismo infinito de la mirada» (Perejaume, 1999, 172), que se dirige a la tierra mediatizada de antemano por este dispositivo de visión que hace que cada lugar parezca intercambiable. No solo hacia la tierra, sino hacia nosotros mismos, cubriéndonos, velándonos, impermeabilizándonos de lo otro.⁵¹⁶

En *Pintura i representació* (1988), proyecto presentado en la Galería Montenegro (Madrid), y *Pintura i representació* (1991), acogido en el New Museum de Nueva York [Fig. 110], Perejaume dispuso varias hileras de butacas de terciopelo en el interior de dos escaparates, orientadas hacia la calle. De esta manera, los visitantes podían contemplar a los transeúntes, y estos, a los visitantes. Una operación similar encontramos en *Retable de Girona* (1997) [Fig. 111], donde el artista ha transformado el telón del Teatre Municipal de esta ciudad en una enorme pantalla de cristal compuesta por placas de vidrio, que ha construido en el umbral entre el escenario y platea. Mediante un juego de espejos, este telón de cristal vuelve a poner en primer plano la futilidad del sistema identitario sujeto-objeto. La disfuncionalidad de este paradigma —del cual participan los teatros, los museos y el mundo mismo como espacio expositivo— se expresa en la sensación de extrañamiento que se experimenta a ambos lados de la pantalla. Con *Retable de Girona* Perejaume da cuerpo a la función de doble representación, doble captura, en un gesto que en última instancia evidencia que el paradigma de la comunicación —en tanto que sistema que tan solo concibe intercambios entre un emisor y un receptor perfectamente discernibles— es un callejón sin salida. Como la propia pantalla atestigua, el teatro es una inmensa máquina de sensación, un agenciamiento colectivo de enunciación en el que intervienen todo tipo de cuerpos, flujos, operaciones y valores, lo que ante todo constata un puro constructivismo: «todo es pintado por boca de quien lo contempla» (Perejaume, 1993, 23).⁵¹⁷ La pantalla translúcida sirve como una membrana que, depende de donde estés, tiene una función o bien tiene otra. Desde platea, puede ser vista como un retablo virtual, un «Retablo plausible,

⁵¹⁵ «Los hombres hemos aprendido a alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano, el recuerdo pasado a limpio con una luz diferida, la mirada fósil en cuerpo de papel, el escamoteo del tiempo, el sedimento de superficies al fondo del agua: la estampación de postales y su copia, una sucesión de espejos, de claridades encartonadas en aguas que no están. ¿Vanos de puerta o postales? ¡Muros con anhelos de ventana, una ventana invariable, revestida por la parte de afuera: árboles de imprenta y montañas, montañas aquí, a mano, tan lejos!» (Perejaume, 1999, 172).

⁵¹⁶ «Vivimos como si viviéramos; el presente es el retrovisor del futuro: una postal cambiante donde todo ocurre en dos dimensiones en un tiempo secreto, un *collage* constante que deja y recoge, una postal que se deshela en otra, que se dobla, que se traduce, otra» (Perejaume, 1999, 172).

⁵¹⁷ Marcia Tucker, en relación con este proyecto, sostiene que «Perejaume hizo que el museo fuera permeable, consiguiendo que su interior y su exterior dialogaran literalmente entre sí» (Tucker, 1999, 81). En una línea similar, el texto curatorial del New Museum reduce la interpretación de la instalación a la transformación del espectador pasivo en espectador activo: «Por medio de un doble sentido conceptual, el proyecto señala la naturaleza indicial del museo, invirtiendo el papel convencional del espectador pasivo, involucrando dinámicamente la actividad en la calle para ampliar las fronteras del museo como un lugar para la experiencia del arte». Sin embargo, más que activar un espectador pasivo, muestra la disfuncionalidad del marco de la representación en la estructuración de nuestra relación con el entorno. Y este paradigma se ha cultivado intensamente en el mundo del arte y en los museos, de ahí que cobre especial significancia su disposición. Ambas miradas descorporeizadas se encuentran y producen una catástrofe, una ruptura con los puntos de vista dominantes. La intervención de Perejaume se desarrolló en el marco del programa «On View», en el Broadway Window. Véase <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/209> (acceso: 17 de diciembre de 2019).

constituido de imágenes posibles», un «gran telón invisible [que] contiene en el aire del escenario un referente elidido» (Sala-Sanahuja, 1997, 56).

Perejaume recurre con frecuencia al marco como elemento para reactivar la discusión acerca de todas las mediatizaciones que nos separan de la vida. Evidencia de ello son *Marc al mar* (1986), *Platja* (1990) y *Motlures* (2002). En todas estas obras vemos marcos vaciados y deslocalizados, fragmentos dispersos en parajes remotos, y superposiciones de marcos que llegan a crear accidentes geográficos. La situación de estos marcos es una consecuencia directa del éxodo y la emancipación de las representaciones: «Las pinturas han salido de los marcos. Nada las señala: las hay de piedra, de madera, de mármol, de barro... Habíamos convenido que la pintura no pasase de la ventana; lo que existía más allá era una cosa viva que ella no podía entender, pero prefirió perderse, confundirse» (Perejaume, 2002, 36). Esta emancipación de la representación, en todo caso, es la que le hemos conferido nosotros mismos, y los marcos son un residuo del desdoblamiento de lo real en el que se refugia el significante. El hermano del pintor Balthus, Pierre Klossowski, se refiere a este aspecto cuando habla de la obra de su hermano en estos términos: «La imagen tiene como contenido la propia existencia olvidada, ignora el tiempo que devora y aleja, la existencia pasada subsiste en ésta omnipresente» (Guattari, 2000, 293). Sin embargo, tal y como ha sostenido Joaquim Sala-Sanahuja, el marco «no pertenece ni al referente ni a la representación, sino que designa la articulación. No se trata de un espacio de transición: es una franja activa que se casa con la realidad y que, por otro lado, infunde al cuadro el aura que lo designa como cuadro» (Sala-Sanahuja, 1997, 50). La recurrencia de estos motivos en la obra de Perejaume puede ser vista, siguiendo esta idea, como un anhelo de articular una nueva relación de la interioridad y la exterioridad, e integrarlas en una poética de asociaciones.

Retaulle (1995) es un políptico de quince piezas sin soporte arquitectónico que explora, mediante la pintura, las fantasías ludwigianas que sueñan con habitar la representación. En uno de los paneles de este retablo desestructurado intuimos una platea llena de espectadores, los cuales nos dan la espalda y contemplan la representación de unos cuadros en un escenario teatral. Marcia Tucker se pregunta al respecto: «¿Se trata simplemente de dos tipos distintos de representación? ¿O es más bien una especie de desdoblamiento conceptual, en el que nosotros, los espectadores *de* la pintura, estamos imitando a los espectadores que hay *dentro* de la pintura, contemplando el escenario teatral? En definitiva, ¿Dónde reside el significado: en el espectador, en la obra en sí o en los intersticios entre ambos?» (Tucker, 1999, 82). Como hemos visto, el significado de la obra de arte no se substrahe de la polarización de las relaciones entre la obra y el espectador sino a través de la expresividad de su función autoorganizante en tanto que ritornelo afectivo, y el impacto material de sus afectos caósmicos que se concreta en experimentaciones multiformes. Las estrategias creativas de Perejaume no van encaminadas a producir un concepto, como presupone Tucker, sino a engendrar existencia mediante compuestos de afectos y perceptos mutantes. Sus obras constituyen *ready-mades* concretos y expandidos, que se centran en el efecto escénico con el que consigue fractalizar el sujeto.

El deshacer es tributario de la concepción perejaumiana de la materia. *Cim de Catiu d'Or* (1988) es un díptico formado por dos fotografías [Fig. 112]. En una observamos cómo un marco de oro ha sido dispuesto en el pico del Turó del Catiu d'Or, en el municipio de Fogars de Montclús, en la comarca del Vallès Oriental. Dicho marco se adapta a la orografía de dicha montaña, absorbiendo todos sus accidentes en forma de molduras, de manera que se podría afirmar que es la montaña la que modela el marco. En la otra, dicho marco, con todas sus irregularidades constitutivas, es exhibido en un espacio museístico. Perejaume muestra de este modo que la materia no permanece subordinada al concepto, ni al revés, sino que la creación constituye una modulación de referencias culturales, artísticas y técnicas que conforman una multiplicidad.⁵¹⁸ Contrariamente a lo que sostiene Tucker (1999, 84), *Cim de Catiu d'Or* no evoca la idea de que el marco *captura* la montaña con su marco, «configurando la naturaleza más como una representación que como una realidad», ni tan siquiera de forma *ergonómica*, sino que es la propia montaña la que en todo caso territorializa el marco y precede a todo ejercicio de identificación esencialista. El mismo marco está presente en *Diorama Neuschwanstein* (1989), *Mirall dels Crous* (1987) y *Els quatre horitzons* (1991). Con Perejaume comprendemos que la materia está compuesta por singularidades, por fuerzas particulares y potencialidades específicas, y por ello es el orden de la pura diferencia. La idea de la materia pasiva y tributaria del lenguaje se ve reemplazada por una concepción de la materia creadora y afirmativa, la cual precede al lenguaje y se expresa mediante la enunciación territorializada. El proceso de materialización emerge mediante una doble articulación entre contenido y expresión, sedimento y estrato. No existe ningún sistema que gobierne o subsuma todas las materias de expresión, sino que cada componente opera con una relativa autonomía, aunque la noción de *territorio* o *agenciamiento* preserve un sentido de consistencia. Así pues, lo material real excede cualquier sistema de representación, implica deshacer todas aquellas distancias, reactivar todas aquellas relaciones y cultivar una atención extraviada.

Una operación parecida encontramos en *Le trompe l'œil du plen-air* (1990), un díptico formado por dos paisajes —uno pintado y otro fotografiado—, de iguales dimensiones, que parecen idénticos. Lo único que los distingue es que en el fotografiado ha aparecido una acumulación grumosa de pigmentos. Uno podría llegar a preguntarse: ¿se trata de un ejercicio que quiere poner encima de la mesa la discusión sobre si es una representación o un documento? Este es un falso dilema para el artista. Y el mecanismo que pone en marcha en esta obra consiste en demostrarlo: ni la duplicación de lo real ni la condición de testigo degradado describen la función del arte. El ritornelo expresivo se involucra en un proceso en el que una expresión material se ha tornado formalmente creativa. Ni representación ni documentación: el arte es la materialización o producción de existencia. Ni la imitación, ni la metáfora, definen el arte, desde el momento en que éstas, tal y como recuerda Sauvagnargues, se inscriben en la misma lógica de reproducción especular que separa dos términos que considera substanciales, cancelando sus relaciones. El corolario de esta lógica es que, tras la

⁵¹⁸ Marcia Tucker da cuenta de las relaciones productivas que mantienen los diversos componentes que definen el arte de Perejaume, a pesar de que no se puede desprender del concepto de *representación*: «Perejaume no nos ofrece una representación ordinaria, ni siquiera una *performance* relacionada con el arte, sino una representación “dialógica” [...] una red no lineal, multidimensional y abierta de narrativas lingüísticas y visuales que también son transacciones sociales» (Tucker, 1999, 90).

separación del original y de la copia, se impone a la reproducción la utópica tarea de imitar el modelo. La práctica creativa de Perejaume se libera de esta misión para entregarse al trabajo de la sensación. Buen ejemplo de ello es *Autors* (1990), un políptico compuesto por cuatro fotografías que capturan la misma vista, que Perejaume ha firmado en nombre de Courbet, Mondrian, Nolde y Sunyer, respectivamente. Esta apropiación sirve al artista para confirmar que es la intensidad afectiva de los paisajes de estos artistas la que se experimenta, la que se recuerda y se vuelve a experimentar. Y, sin embargo, ésta no vive ajena al mundo, sino que vibra con la materialidad de los cuerpos circundantes y no aspira a suplantar lo real.

Natura i signatura (1990) [Fig. 113] es una fotografía donde se observan dos piedras aparentemente idénticas, a pesar de que el título lleve a pensar que una ha sido formada naturalmente y otra ha sido esculpida culturalmente; lo que parece poner de relieve la eterna cuestión sobre si el arte —o la cultura— imita a la naturaleza, o se trata de lo contrario. Esta es para Perejaume otra falsa dicotomía, desde el momento en que ambas son expresiones o atributos de una misma substancia que las hace indisociables, no identificables, no esencializables. Ambas mantienen relaciones inmanentes entre sí y se expresan en unos agenciamientos afectivos y subjetivos que no se basan en el paradigma de la mimesis, sino en el de la creación ético-política.⁵¹⁹ Son las relaciones diferenciales las que determinan la forma, y no al revés. No estamos delante de una operación de moldeado, sino de una modulación, la cual modela de un modo continuo y variable a través de estados de equilibrio, lo cual remite de nuevo a la cuestión de la autopoiesis. Tanto la naturaleza como la cultura remiten a substancias tan manufacturadas como las nociones de *paisaje, público y lenguaje*. En palabras del propio artista, «estamos en el patio de butacas lóbrego del pesebrismo [...] convencidos de que entre natura y signatura hay una geografía anterior a ambas y el paisaje real y el paisaje pintado se instalan ante nosotros para ofrecernos su equivalencia». Atender a la cuestión de la materialidad de la vida, del arte y de la naturaleza conlleva un ejercicio de molecularización de las entidades estratificadas y de rizomatización de las corporalidades posthumanas que lleva a pensar que el carácter ecológico de todo arte nunca puede ser limitado a unos temas, sino que alude al hecho de que el arte está hecho del mismo mundo del que estamos hechos nosotros, un nosotros que incluye a lo no humano: «ecólogo tanto de los lugares como de los pigmentos, el artista parece querer decirnos que la fidelidad no lo es al motivo, sino al lugar de que obra y motivo se derivan» (Perejaume, 1991, 22).⁵²⁰

La generalización de la estética de la que participa el artista ecósofo es capaz de transformar el ambientalismo tecnócrata y nuestra comprensión sobre la conservación de la biodiversidad, y lo

⁵¹⁹ «El poder sanador y correctivo de la obra de arte le viene dado, más que por la intención deliberada, por el lugar intermedio que ocupa. Desgarrador y mediador, el arte es el lapso, el no lugar mismo, emplazado entre la natura, la signatura». Perejaume, «Dos geografías», en *El grado de verdad de las representaciones*, traducción de Ángel Crespo, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1991, p. 19. La versión en lengua catalana de este texto, titulado *Natura i signatura*, se puede encontrar en Perejaume (1993, 301-307).

⁵²⁰ En el mismo texto, Perejaume prosigue: «A un lado hay colinas, angosturas de agua helada, paredes de granito, encinas bajas, abrojos... al otro lado, benzol, grumos de óleo y pigmentos, rebozaduras, mina de plomo, tinta [...]. Uno y otro lado se confunden. Toda figuración lo repite una y otra vez: entre la palabra y el mundo, entre vivares y pinacotecas, entre las captaciones del motivo y el oráculo de las cortezas, entre lo que las cosas son y lo que en ellas resplandece, el realismo no es la semejanza, sino el traslado» (Perejaume, 1991, 22).

hace mediante la activación de una sensibilidad expandida sin fronteras hacia otras formas de vida. *Restauració de dues pedres al Port del Comte* (1995) forma parte de una línea de investigación donde Perejaume, sin distanciarse de su objetivo de desmediatizar la experiencia de dispositivos paisajísticos, impugna las nociones conservadoras de *público*, de *patrimonialización* y de *experiencia estética*. La obra es una serie fotográfica que muestra el proceso de restauración de una piedra del Port del Comte, en los Pirineos Catalanes, mediante técnicas de restauración escultórica [Fig. 114]. Esta acción dispara una multitud de referencias y cuestiones como: ¿contra qué agentes se están protegiendo las rocas de la montaña?, ¿hasta qué punto la relación disfuncional que tenemos con la Tierra, con el mundo, con el entorno, deviene un síntoma de la relación que tenemos con nosotros mismos y con los otros?, ¿en qué sentido resulta beneficiosa una actitud conservadora hacia el entorno, uno que por otra parte nos creemos capaces de controlar, tanto él mismo como los efectos y agentes que en él se desarrollan? Con esta restauración expandida, Perejaume muestra el modo en que el paisaje —entendido como representación totalizadora, hurtadora— produce anestesia sensual hacia el medio ambiente material. Este es también el caso de *Pirenaia I* (1990) y *Pirenaia II* (1990), obras que muestran la absurdez de la preocupación del arte por luchar contra el olvido, el cual es definido por el artista como una gran obra en curso, de la cual nada ni nadie se escapa.⁵²¹ Si crear —en el arte, en la vida— equivale a resistir a los hábitos de pensamiento que gobiernan el presente, a emanciparnos de las mediaciones del lenguaje y de las formas de mirar, puede ser visto como la condición operativa para reformular nuestras modalidades existenciales y recrear el mundo.

7.2. Digerir el obrar excesivo humano. El correlato del decrecimiento en la práctica artística y cultural

Nuestro mundo contemporáneo está sobrepoblado por una cantidad ingente de imágenes que los humanos han producido y puesto en circulación. Esta asunción perejaumiana parte del hecho que nuestra existencia se ve hoy expuesta a una infinidad de obras de múltiples naturalezas, medios y soportes, cuya densidad contribuye a la contaminación atmosférica con sus imágenes móviles. En nuestro día a día producimos y desechamos imágenes en cantidades industriales, con lo que engordamos un océano residual que ha sobrepasado su cabal. Semejante acumulación de imágenes conforma, al decir del artista, una *obreda*, esto es, una obra en curso colectiva y casi automatizada, en la que participamos diariamente no solo con nuestros dispositivos móviles, nuestras cámaras de foto o vídeo, nuestras computadoras, sino con nuestras propias imágenes o formas de vida. Esta creación en curso está bendecida por una mano divina en *Obreda* (2010), donde observamos la concurrencia de rastros de un obrar [Fig. 115]. Si la *Dextera Domini* era el único fragmento de Dios que podía ser representado en la Edad Antigua, la *Sinistra Diaboli* alienta hoy un exceso de

⁵²¹ «La venganza de una mano mortal es la posibilidad de hacer perdurar alguna cosa unos años, unas décadas, algunos siglos incluso. Esto, quizá las obras lo han aprendido de tanto hacérselo hacer, de tanto pensarlas por los que nos hayan de seguir, y no sería extraño que hubiese, por parte de las propias obras, un afán de sobrevivirnos. Indefectiblemente, la eternidad se pierde. Naturalmente, están aquellas obras que giran por la órbita firme que se les ha ido haciendo en la larga y aplaudida rodadura, y aquellas otras que se extravían enseguida y se pierden sin que nadie repare en ellas» (Perejaume, 2008, 125).

representación, que indica una intervención secular y la legitimación de un poder. Si la existencia no es ningún dato de hecho, sino que la producimos y destruimos, la componemos y descomponemos cada día, nuestra subjetividad puede ser considerada como una creación, una obra más que se entremezcla con las imágenes creadas por todo tipo de medios. Tal y como hemos visto en el apartado anterior, la imagen artística encapsula la ilusión de eternidad, una quimera que no es más que una retroproyección antropocéntrica y humanista.⁵²² La ubicuidad de las imágenes eternas es tal que han llegado a convertirse en nuestro medio ambiente.⁵²³ Las obras constituyen hoy el mundo que tomamos como real y que creemos que está destinado a perdurar. Sin embargo, para Perejaume, tanto como para Guattari, la naturaleza de las obras de arte se define por su finitud existencial, que hace que, tal y como han sido creadas, puedan desvanecerse en un abrir y cerrar de ojos.

Nuestro mundo está caracterizado por un «sobreflujo» de lenguaje y de imágenes, que emerge a la misma velocidad que se disipa, en un proceso que Perejaume describe como «obrafluencia» (Perejaume, 2008, 122). Nuestra existencia permanece acechada por una sobrecarga de voces y texturas gráficas, donde se entrelaza lo visual con lo oral, que en última instancia parece tener por objetivo remodelar el mundo para hacerlo cada vez más humano; «con la irrupción de sus obras», sostiene Perejaume, «los hombres en su conjunto constituyen, hoy, una signatura que entra, con una hipertrófica acumulación de signos, en la naturaleza y en la historia. Esto es: la humanidad concebida como un sujeto que se propone o parece que se proponga firmar todo el planeta» (Perejaume, 2008, 48). La acumulación de imágenes que caracteriza nuestra cultura excesiva lleva al artista a preguntarse qué implicaciones tiene, tanto en el orden subjetivo como en el artístico, crear y poner en circulación una enésima imagen; dada la ubicuidad de las obras, ¿deben los creadores ralentizar, o simplemente poner a compostar su excedente de producción? En definitiva, ¿cómo podríamos poner en marcha una política del decrecimiento ante la actual sobreproducción, sobreexposición y sobreconsumo de imágenes? Detrás de estas preguntas se esconde una crítica de aquellos modos de valorización que revisten una subjetividad capitalista articulada alrededor del axioma del beneficio que desahucia sistemáticamente los valores de diferencia, alteridad y singularidad. Ha sido Carles Guerra quien ha enfatizado más explícitamente la sensibilidad con la que Perejaume detecta las formas culturales y artísticas del capitalismo y ofrece un relato alternativo a todos aquellos autores que han visto en su figura un artista que vive embaucado por sus imaginarios y que es ajeno a las consecuencias nefastas de la economía subjetiva del equivaler generalizado.⁵²⁴

⁵²² El mundo «es aparentemente más nuestro cada día, más homomórfico, más homogéneo y humanizado» (Perejaume, 2008, 43).

⁵²³ «Ciudad de obras, obras anónimas, perdidas en la multitud: soledad humana de las obras. Ciertamente, en el mundo de hoy, tal profusión de esculturas, textos, imágenes, películas, libros, devedés... no hace más que incrementar la convicción de su insignificancia» (Perejaume, 2008, 126).

⁵²⁴ «Aquellos que lo han querido ver como un artista alejado de las lógicas del capital y ensimismado con sus versos, se han equivocado. Perejaume ha entendido, como pocos lo han hecho, que el capitalismo de nuestros días no ha dejado nada fuera de los márgenes de la productividad. La actitud contemplativa tan típica del paisajismo ha dejado de ser inocente en manos de este artista. Bajo un aspecto anacrónico y con una lógica más agrícola que industrial, ha destapado las entrañas de la fábrica más moderna. Una que nos incluye y nos engulle» (Guerra, 2017).

La era geológica del capitalismo se define por un colapso ecosistémico que se expresa en una multitud de crisis —financieras, políticas, energéticas, humanitarias, sanitarias, ambientales, etc.—, las cuales no son más que el síntoma de una crisis de imaginación, organización y acción política. La ecosofía nos permite entender que el agotamiento de los recursos naturales es análogo al agotamiento de los valores de solidaridad y reciprocidad hacia la alteridad. Nuestros modos de vida se inscriben dentro de una lógica de crecimiento ilimitado y desregulado, que da por sentada la disponibilidad inmediata e ilimitada de unos recursos energéticos que simplemente son escasos.⁵²⁵ Estos recursos constituyen la propia capacidad de fertilización y regeneración de la Tierra, lo que la economista Hazel Henderson llama *externalidades*, que conforman la base del pastel que comúnmente se usa para explicar el sistema económico occidental.⁵²⁶ Esta base o primer piso vendría a estar conformada por lo que podríamos llamar la *economía ecológica*. El segundo piso correspondería a todas las actividades y relaciones que hacen las personas de manera voluntaria —sin ánimo mercantilista, o con ánimo altruista—, lo que se podría llamar *economía informal*. El tercer piso estaría compuesto por la *economía productiva*, contabilizada y remunerada, que representaría el mercado de bienes y servicios, distribuido entre el sector privado y el público. En la base de este piso se localizaría fluctuando la *economía sumergida*, la que se mueve en el terreno de la ilegalidad.

Esta economía no contabilizada guarda un vínculo muy estrecho con el último piso, el cual corresponde al mercado de bienes no producidos, como las divisas, los valores o los inmuebles. El artista y ambientólogo Stefano Puddu Crespellani nos recuerda que en este espectro inmaterial también se encuentran los productos muy antiguos o irrepetibles, como las obras de arte, las cuales generan un tipo de rentas que no corresponden a un valor añadido o a una mejora en los bienes, sino a un sobreprecio. Este sector de la economía desregularizada es el que ha dominado en los últimos treinta años. La iniciativa, originada en la política financiera que inauguró en los años setenta Alan Greenspan, gobernador de la Reserva Federal de los Estados Unidos, dio paso a una era de creatividad especulativa que transformó profundamente el sistema económico global, hasta el punto de que hoy «las finanzas mueven cada día un volumen de transacciones de treinta a cuarenta veces superior a las mercancías y servicios reales que las podrían justificar» (Puddu, 2010, 295). La política de desregularización de Greenspan coincide, no en vano, con el cénit del petróleo y, asociado con éste, con picos de emisiones globales de CO₂ sin precedentes.⁵²⁷ En un siglo hemos quemado y devuelto a la atmósfera casi la mitad de CO₂ acumulado en las reservas fósiles del

⁵²⁵ En la actualidad ya estamos consumiendo las reservas de combustibles fósiles a escala planetaria, lo que nos aboca a un escenario de colapso económico por el declive de la disponibilidad del petróleo, esto es, «de la energía concentrada y transportable que este combustible nos proporciona y que supone un porcentaje muy elevado de la energía total que gastamos, y más de un 90% en el sector del transporte». Stefano Puddu Crespellani (2010), «Aportaciones del movimiento por el decrecimiento en el contexto de crisis energética y cambio climático», en Francisco Heras *et al.* (coord.), *Educación ambiental y cambio climático. Respuestas desde la comunicación, la educación y la participación ambiental*, Oleiros, CEIDA, Centro de Extensión Universitaria e Divulgación Ambiental de Galicia, 297.

⁵²⁶ Hazel Henderson (1998), «Una guida per cavalcare la tigre del cambiamento. Le tre zone di transizione», en W.I. Thompson, *Ecologia e autonomia*, Milán, Feltrinelli, 1998. En nuestra lectura de la gráfica que propone Henderson, también nos hemos basado en la reelaboración de ECOCONCERN, disponible en Puddu (2010, 294).

⁵²⁷ H.-H. Rogner, D. Zhou, R. Bradley, P. Crabbé, O. Edenhofer, B. Hare (Australia), L. Kuijpers y M. Yamaguchi (2007), «Introduction», en B. Metz, O. R. Davidson, P. R. Bosch, R. Dave y L. A. Meyer (eds.), *Climate Change 2007: Mitigation. Contribution of Working Group III to the Fourth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, Cambridge, Cambridge University Press. Obtenido de: www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/02/ar4-wg3-chapter1-1.pdf (acceso: 20 de diciembre de 2019).

planeta hace algunos millones de años. Lo que en los años setenta pudo haber sido una gran oportunidad para replantear el modelo económico y su carrera acelerada hacia el crecimiento *per se*, hoy se nos presenta como un imperativo para repensar críticamente las implicaciones de nuestra dependencia hacia las reservas de recursos fósiles que sustentan nuestros modos de vida inflacionados.

Las dificultades que experimentamos para imaginar formas de vida alternativas, tienen que ver con lo que el economista Serge Latouche denomina la «colonización del imaginario».⁵²⁸ Este fenómeno es descrito como una visión en nuestro horizonte mental sobre la realidad de las cosas, o el funcionamiento de las sociedades, articulado según una lógica de racionalidad de unos beneficios inmediatos, que cada vez son mayores. Esta visión se sustenta en dos presupuestos: en primer lugar, en la garantía de la disponibilidad continua del subsidio energético, y en segundo lugar, en la presunción de que el impacto ambiental de la actividad económica se sitúe dentro de unos parámetros de compatibilidad. El problema proviene del hecho que los criterios para definir los parámetros de compatibilidad siempre son reformulados para servir a los intereses de un sistema económico desregulado y de crecimiento exponencial. Sin embargo, si afirmáramos que la subjetividad capitalista permanece incuestionada en nuestro mundo contemporáneo, nuestro análisis sería incompleto. El filósofo Ramon Alcoberro identifica tres modelos económicos que conviven en nuestra contemporaneidad, a saber: el crecimiento, la sostenibilidad y el decrecimiento.⁵²⁹ La necesidad de hacer crecer la economía constituye el dogma de las sociedades avanzadas. El razonamiento de este modelo económico de crecimiento estándar consiste en la presunción de que solo aumentando el pastel se puede garantizar un trozo para todos. Los defensores de este enfoque sostienen que el crecimiento garantiza la disminución de desigualdades, y es así como el problema de la distribución de la riqueza deja de ser una cuestión urgente. El imperativo del crecimiento cuantitativo se concreta en un desarrollo económico perpetuo que a partir de 1949 y gracias al papel de Harry S. Truman se convirtió en el *telos* de cualquier forma de gobierno, tanto liberal como socialdemócrata, e incluso del comunismo soviético.

Sin embargo, pretender que la economía de crecimiento ilimitado constituya el modelo económico que deba satisfacer las necesidades de siete billones de habitantes, choca frontalmente con la escasez de recursos naturales del planeta, es decir, con la energía que necesita para sobrevivir. En segundo lugar y en un plano más elemental, el reparto no tiene lugar de manera automática, porque el acceso a los recursos constituye un problema político de justicia social y ambiental en el que simplemente una minoría sale ganando a expensas de una mayoría. Puddu Crespellani nos recuerda que el derroche energético al que está abocado este modelo económico es insolvente desde el punto de vista ecosistémico: «en biología, lo que no se puede ni metabolizar ni expulsar es tóxico» (Puddu, 2010, 297). La hipótesis que subyace en la teoría del crecimiento generalizado, automáticamente

⁵²⁸ S. Latouche, *La apuesta por el decrecimiento: ¿Cómo salir del imaginario dominante?*, Barcelona, Icaria, 2008 (ed. or.: *Le pari de la décroissance*, París, Fayard, 2006).

⁵²⁹ R. Alcoberro (2008), *El decreixement: una aproximació*, conferencia impartida en el Liceu Maragall (Ateneu Barcelonès) el 10 de octubre de 2008. Disponible en: www.alcoberro.info/pdf/decreixement01.pdf (acceso: 20 de diciembre de 2020).

generoso e inagotable, descansa sobre lo que Latouche describe como la paradoja de la creación de necesidades. La idea central es que en nuestras sociedades capitalistas las necesidades no son naturales, sino que son artificialmente fabricadas y administradas tanto en la forma como en el contenido y la cantidad. El sustento que los humanos necesitan para vivir bien ha derivado en una acumulación insostenible que ha desbordado la existencia. Son los medios de comunicación de masas, la publicidad y las relaciones sociales, los medios de la propagación de las necesidades manufacturadas, las cuales hacen aumentar tanto las tensiones como las frustraciones. El aumento del crecimiento no se traduce en una disminución de la pobreza ni de las desigualdades, sino que, como hemos podido atestiguar desde los setenta, más bien las multiplica, y se pone en evidencia que el crecimiento enriquece a unos pocos a costa de la destrucción de los recursos naturales y la miseria de los más pobres, y lo hace a través de mecanismos de intercambios desiguales que constituyen en sí mismos formas de neocolonialismo.⁵³⁰

La primera alternativa que se planteó frente al crecimiento fue el modelo de la sostenibilidad, el cual surgió de la incipiente constatación que las fuerzas productivas capitalistas se estaban convirtiendo en fuerzas destructivas para las ecologías medioambientales y sociales. La tímida aceptación de la crítica al tipo de crecimiento ilimitado por parte de instituciones y organismos internacionales, fue encapsulada en la noción de *desarrollo sostenible*.⁵³¹ Los principios básicos que concretan la ambigüedad de la definición los resumió Francisco Fernández Buey del siguiente modo: *a)* consumir recursos no renovables por debajo de su tasa de sustitución, *b)* consumir recursos renovables por debajo de su tasa de renovación, *c)* verter residuos siempre en cantidades y composiciones asimilables por parte de los sistemas naturales, *d)* mantener la biodiversidad y *e)* garantizar la equidad redistributiva de las plusvalías.⁵³² Planteada en estos términos, la sostenibilidad se describe como un modelo de crecimiento inteligente que no pone en peligro el consumo futuro por una excesiva presión del consumo actual. El problema surge cuando intentamos definir las necesidades: ¿cuáles cuentan y cuáles no? Mientras que su definición apela a un renovado vínculo panhumano desde el punto de vista de la vulnerabilidad compartida, que distribuye homogéneamente la responsabilidad hacia la herencia ecológica de la humanidad futura, la definición de la sostenibilidad sitúa el medio ambiente como un bien valioso fundamentalmente desde la perspectiva de unas necesidades económicas que dejan intacto un orden establecido que es desigual por naturaleza. Las críticas a la noción de *crecimiento sostenible* aluden a su enfoque reduccionista y a su función eminentemente instrumental, y es que, como sostiene Alcoberro, entender el crecimiento como finalidad y la ecología como instrumento constituye una paradoja en sí misma: la ecología sencillamente no puede ser un medio para asegurar un crecimiento ilimitado.⁵³³

⁵³⁰ S. Latouche, *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*, Barcelona, Icaria, 2009.

⁵³¹ El concepto de *desarrollo sostenible* fue presentado en el informe titulado «Nuestro futuro común», elaborado y publicado en 1987 por la que en aquel entonces era la primera ministra noruega Gro Harlem Brundtland.

⁵³² Francisco Fernández Buey (2004), «Filosofía de la sostenibilidad». Obtenido de: www.upf.edu/materials/polietica/_pdf/sosfilosofiasostenibilidad.pdf (acceso: 20 de diciembre de 2019).

⁵³³ Efectivamente, el informe va más allá y afirma que mientras que «el desarrollo sostenible no implica límites [...] tanto la tecnología como la organización social pueden ser ordenadas y mejoradas de manera que abran el camino a una nueva era de crecimiento económico», uno que alcanzaría el «desarrollo sostenible». *Informe Brundtland*, documentos oficiales de la Organización de las Naciones Unidas. Obtenido de:

De esta premisa parte el decrecimiento, una renovada corriente de pensamiento y pragmática ecosófica donde convergen diferentes líneas de pensamiento y diferentes formas de organización social y política. Todas ellas convergen en un rechazo al espejismo del crecimiento y en la convicción de que «vivir bien con menos y en común» no solo es efectivamente posible, sino también deseable (D'Alisa, Demaria y Kallis, 2015). El decrecimiento parte de la premisa que la obsesión por el crecimiento provoca crisis económicas, sociales y medioambientales, y que, por tanto, el crecimiento no puede ser nunca parte de la solución. El decrecimiento, surgido tras el naufragio de la hipótesis de la sostenibilidad como modelo económico, aboga por un abandono de la fe ciega en el crecimiento continuo y desregulado, y apuesta por mejorar la distribución de la riqueza y reducir el consumo. Como argumenta Latouche, «cuando hablamos de decrecimiento no nos referimos al crecimiento negativo», lo que equivaldría a una disminución del PIB, sino más bien a un tipo de «a-crecimiento», tal y como se habla del ateísmo: «Se trata precisamente del abandono de una fe o una religión, la de la economía, el progreso y el desarrollo» (Latouche, 2009). El decrecimiento propone repensar, tal y como sostiene Alcoberro, a quién beneficia el modelo de crecimiento económico actual, lo que «significa asumir como criterio regulador en la vida económica las consecuencias del principio entrópico: no es posible crecer de manera ilimitada dentro de un sistema cerrado y que dispone de una cantidad de energía limitada». ⁵³⁴ El decrecimiento se opone de esta manera al ecologismo tecnócrata reformista, que sigue defendiendo el mismo concepto de *desarrollo sostenible*, y se sitúa como una vía estable para un ecologismo consecuente. ⁵³⁵ Frente a la ansiedad y el estrés que genera la continua creación de necesidades —de bienes, de riqueza—, el decrecimiento plantea una pregunta fundamental: ¿qué tipo de felicidad queremos? En última instancia, se trata de poner las implicaciones éticas de la economía, de la producción y del consumo, por delante de los beneficios económicos a corto plazo.

Frente al paradigma económico totalizador de matriz keynesiana que gobierna el productivismo hoy, el decrecimiento aboga por una concepción ética que atiende a los intereses de las generaciones futuras, así como de las generaciones de hoy. El decrecimiento propone una alternativa al hiperdesarrollo, a la hiperproducción y al hiperconsumo que el capitalismo promueve, y apuesta por un modelo basado en ocho principios que se interrelacionan. Es el modelo de las *ocho erres* que Serge Latouche desarrolló inspirándose en la propuesta de Oswaldo Pieroni presentada en el Foro Global Alternativo de la Cumbre de la Tierra de Río de Janeiro de 1992. *Revaluar* apuesta

www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/42/427 (acceso: 20 de diciembre de 2019).

⁵³⁴ R. Alcoberro, *El decreixement: una aproximació* (2008, 5). Obtenido de:

www.alcoberro.info/pdf/decreixement01.pdf (acceso: 20 de diciembre de 2020).

⁵³⁵ El decrecimiento es heredero de los movimientos del ecologismo y de la antiglobalización. Su genealogía la debemos encontrar en la experiencia del fracaso del modelo de exportación de desarrollo al Sur Global, en la corriente de pensamiento sistémico y de crecimiento cero, y en el informe del Club de Roma. Pensadores como Vandana Shiva, Wolfgang Sachs y Serge Latouche han sostenido que el proceso de descolonización después de la segunda mitad del siglo XX inauguró una estrategia que se basa en una «colonización del imaginario» como medio para imponer un orden económico, social, político y militar, poco menos totalitario que el anterior. La teoría de sistemas y los resultados del informe del Club de Roma titulado *Los límites del crecimiento*, publicado en 1972, constataron la pérdida progresiva de calidad de vida que experimentaban las sociedades contemporáneas. Estas dos corrientes de pensamiento constataron, por un lado, que el modelo de crecimiento económico perpetuo era reflejo de un orden social injusto y, por otro, que ni siquiera era deseable porque no se traducían en una mejora de las condiciones de vida humana y no humana.

por substituir los valores individualistas y consumistas por valores asociados a lo local y a la cooperación. *Reconceptualizar* reconsidera la relación que tenemos con las cosas, redefiniendo las nociones de *riqueza* y *pobreza*, *escasez* y *abundancia*, *felicidad* e *infelicidad*, cuestionando el deseo de acumulación que induce el capitalismo y reemplazándola por la ética de la suficiencia y la simplicidad voluntaria. *Reestructurar* tiene por objeto adaptar la subjetividad individual y colectiva, incluyendo las instituciones públicas y las estructuras económicas, al nuevo cambio de valores. *Relocalizar* privilegia lo local frente a lo global, en la producción de bienes, reduciendo su transporte al mínimo, y promueve la cultura de la autosuficiencia. *Redistribuir* apuesta por un reparto equitativo de riqueza entre el Norte y el Sur globales, lo que se traduce en una transferencia de los que más tienen a los que menos tienen. *Reducir* aboga por hacer menguar al máximo el consumo de todos los bienes que no son esenciales, cuya producción compromete la capacidad de regeneración, y también por regular la publicidad, reducir los horarios de trabajo y dejar de promover el turismo internacional. *Reutilizar* apuesta por conservar, cuidar y reparar los bienes de los cuales nos servimos en nuestro día a día. Por último, *reciclar* defiende un alargamiento de la vida útil de los bienes, ya sea para su fin originario, ya sea para otras utilidades (Latouche, 2017, 28).⁵³⁶ La evolución de una sociedad del crecimiento a una cultura de decrecimiento conlleva una profunda transformación de los valores dominantes y, en un sentido más general, del modo en que organizamos nuestras vidas.⁵³⁷

Tal y como demuestra la multitud de iniciativas que han proliferado en todo el mundo en los últimos años, el decrecimiento constituye un modelo que puede servir como punto de partida para transformar eficazmente los modos de vivir, producir y consumir en común, sin crecimiento. A pesar de que el movimiento decrecentista se ha consolidado en muchos rincones del globo, hoy resulta imperativo elaborar relatos y discursos desde todos los ámbitos disciplinares, incluida la práctica cultural y artística, con el fin de integrar la propuesta teórico-pragmática del decrecimiento en nuestras praxis humanas. En efecto, como ha sostenido la profesora de estudios latinoamericanos Susan Paulson, «uno de los grandes desafíos a los que se enfrenta la idea del decrecimiento es el estrecho alcance cultural, lo que acaba por reducir nuestra capacidad para visualizar alternativas a las relaciones entre seres humanos y naturaleza hoy dominantes».⁵³⁸ La obra plástica, poética y literaria de Perejaume puede ser considerada, tal y como lo ha hecho el crítico y curador Martí Peran (2011), como el correlato de la imaginación decrecentista en la práctica artística y cultural. Las sensaciones que son engendradas por sus lienzos, sus esculturas, sus instalaciones, sus obras videográficas y performativas, tanto como por su prosa y su poesía, pueden servir como punto de partida para transformar nuestras modalidades existenciales en base a los universos

⁵³⁶ En las jornadas dedicadas al decrecimiento, tituladas «Decreixement. Idees per Desfer el Creixement i Refer el Món», organizadas por la Universidad de Barcelona y celebradas del 7 al 11 de marzo de 2007, Latouche presentaba la propuesta del decrecimiento siguiendo su lista de las ocho erres. El programa de las jornadas se puede consultar y descargar en: www.crisisenergetica.org/ficheros/programadecreixement.pdf (acceso: 20 de diciembre de 2019).

⁵³⁷ «[...] el altruismo frente al egoísmo; la cooperación frente a la competencia desenfrenada; el placer del descanso y el *ethos* de lo lúdico sobre la obsesión por el trabajo; la importancia de la vida social sobre el consumo ilimitado; lo local sobre lo global; la autonomía sobre la heteronomía; el gusto por la obra bella sobre la eficiencia productivista; lo razonable sobre lo racional; lo relacional sobre lo material, etc.» (Latouche, 2017, 12).

⁵³⁸ Susan Paulson (2015), «Ecología política», en Giacomo D'Alisa, Federico Demaria y Giorgos Kallis (eds.), *Decrecimiento. Vocabulario para una nueva era*, 76-77.

axiológicos por los que apuesta la propuesta del decrecimiento. Tal y como hemos argumentado en la segunda parte de nuestra investigación, el arte tiene un papel decisivo en la reinención de la vida para encarar las crisis sistémicas actuales, habida cuenta de su capacidad para transformar nuestra sensibilidad y nuestra subjetividad. Las complejas relaciones ético-políticas que diagramatizan los proyectos de Perejaume nos permiten entender el modo en que el arte es capaz de descolonizar los imaginarios inflacionados e imaginar una subjetividad implicada, nuevas sensibilidades y nuevas responsabilidades con el objetivo de construir futuros sostenibles.

La segunda retrospectiva del artista —que fue acogida en la sala de exposiciones de La Pedrera, en Barcelona, de octubre de 2011 a febrero de 2012— estaba dedicada precisamente a investigar cuál podría ser el rol de la práctica artística para la imaginación decrecentista. El título de la muestra constituye toda una declaración de intenciones: *Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova!* (“¡Ay Perejaume, si vieras la acumulación de obras que te rodea, no harías ninguna más!”). La exposición gravita alrededor de la idea del exceso, esto es, tanto de la cultura del exceso, como del exceso en la cultura. La premisa de la que parte es que nuestras sociedades hiperdesarrolladas, hiperproductivas, e hiperconsumistas han hecho que «el mundo entero se ha hecho demasiado visible», demasiado representado y explotado. La cultura del exceso es sin duda la característica que mejor describe el *momentum* actual de la civilización occidental, en el que prácticamente nada escapa de las lógicas mercantilistas. Articulada alrededor de los principios de la creación de necesidades y la acumulación, la cultura del exceso produce sus propias formas de angustia, depresión y sufrimiento, que no hubiesen sido imaginables en un tiempo no tan lejano. El exceso no solo se expresa en el consumo, sino también en la sobreestimulación a la que estamos expuestos, por la ubicuidad de la publicidad, por el poder de los medios de comunicación masivos, y de las tecnologías de la comunicación, producción y edición de imagen y sonido, las cuales no hacen otra cosa que contribuir a la hiperproducción que se ha generado. Hasta el punto que, tal y como sostiene el propio artista, «todo se ha convertido en una especie de exposición permanente y la propia cultura crece, se sobrescribe y se acumula sin parar, condenada a convertirse en una narración infinita». ⁵³⁹

La idea que se desarrolla en la muestra es que la abundancia de obras visuales y sonoras y la continua sobreexcitación provocada por los eventos convocados por las redes sociales, generan un residuo exponencial, una contaminación significativa de la cual los artistas son tan responsables como los no artistas. Al decir de Perejaume, la tierra «almacena un sobrante de residuos de muy mal pudrir, incapaces de fertilizarla. Es tal la creación de desecho, es tal la siembra, es tal el entierro diario de ruina, como si la *vanitas* barroca se hubiera hecho, de golpe, planetaria» (Perejaume, 2011b, 142). El modo que tiene Perejaume de digerir esta sobreproducción de obras es proponer una ralentización, una moderación, en definitiva, una responsabilización ante el hacer artístico y subjetivo. Una de las obras que plantea más directamente esta cuestión es el papel impreso sobre

⁵³⁹ Perejaume, citado en «Una exposición repasa los últimos 20 años de Perejaume», *El Mundo Digital*, 25 de octubre de 2011. Obtenido de: www.elmundo.es/elmundo/2011/10/24/barcelona/1319460534.html (acceso: 22 de diciembre de 2019).

pared instalado en el muro de la sala de exposiciones, donde se podía leer: *Le he pedido a la obra que tenía que estar aquí: Dime, ¿quieres que te exponga? No sé, me ha dicho. Pero me ha parecido que me lo decía con más muestras de que sí que de que no* (2011) [Fig. 116]. Frente a la densidad de imágenes, obras y representaciones que cubren el mundo, como si fuese un retablo que constituye una segunda piel, Perejaume se pregunta qué repercusiones éticas y políticas tiene producir hoy. La pertinencia del título de la exposición de La Pedrera, tal y como admite el propio Perejaume, consiste en «el no saber si lo digo yo o me lo dice otro», lo que induce una suerte de «contrasentido barroco» que tiene como finalidad «romper con cierta jerarquía institucional». Lejos de presentarse como una exposición retrospectiva convencional, fundamentada en un recorrido cronológico, el proyecto curatorial comisariado por Peran reflexiona sobre la función, los límites y la finalidad del arte en la cultura de la acumulación, la cual, según el artista, condena a las obras a vagabundear. Esta línea de investigación es heredera de las operaciones de despintura, desescultura, desdibujo y, en definitiva, de desecho, que Perejaume viene trabajando desde principios de los años noventa con el objetivo de «restituir las palabras y las imágenes a su lugar de origen, para rehabilitar nuestra relación con el mundo».⁵⁴⁰

La pregunta que articula esta línea de investigación podría ser la siguiente: ¿cuál es la responsabilidad que han tenido la práctica y el pensamiento del arte, históricamente, en el desprendimiento del mundo que hoy explica las crisis sistémicas?⁵⁴¹ A lo largo de su obra, Perejaume vuelve una y otra vez a la función del paisaje y de la representación en general, en el distanciamiento, la separación y la escisión con la exterioridad, el lugar, el entorno y el mundo: «la convención misma del paisajismo, es mezcla de tierra y pintura que llamamos paisaje», delata «abismos [...] cegados por la pintura, por bronce, por luz». El paisaje, el lenguaje y el público participan de la misma opción ético-política, lo que reduce la realidad a un sistema de signos que tan solo es accesible mediante la interpretación humana, demasiado humana. De ahí que el artista se plantease la idea de que «quizás el paisaje sea el resultado de tantas miradas. Quizás han tomado cuerpo las miradas y se ha hecho lo que otros han visto, y se va sedimentando todo lo que hemos visto y crece, [...] y nos observa» (Perejaume, 1991, 22). La representación intenta suplantar lo material real —*Teló* (1992)—, y esto tiene un impacto profundo en el orden de lo existencial que va más allá de las especulaciones lingüísticas.⁵⁴² La idea de que la abundancia de obras ha engendrado una segunda piel al mundo, ha recibido una amplia atención por parte del artista. La obra *Retable: fons del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar* [Fig. 117] es una acción que se enmarca en la exposición realizada en cuatro actos, titulada *Girona, Sant Pol, Pineda i la Vall d'Oo*, celebrada en diversas

⁵⁴⁰ Perejaume, citado en «Una exposición repasa los últimos 20 años de Perejaume», *op. cit.*

⁵⁴¹ Boris Groys sostiene, siguiendo a Perejaume, que en la actualidad el artista se ha convertido en un coleccionista de imágenes: «Ahora el artista ya no es el trabajador —aunque fuese un trabajador privilegiado—, sino que comienza a considerar el mundo con la mirada coleccionadora del “señor” [...]. Como fotógrafo o productor de *ready-mades*, el artista se sitúa por primera vez en el mismo plano que el coleccionista, porque también produce cuadros de forma casi instantánea» (Groys, 1999, 108).

⁵⁴² «[...] quizás la pintura es el mundo, envejecido y reducido por el uso, y las cosas son sus signos [...]. Tal vez lo real sea eso: una superabundancia de representaciones, confundidas entre sí, difíciles de conocer y distinguir. Como si lo real fuese, también, una pintura fuente que sirviese para la realidad siguiente: la pintura de ahora, un cuadro en el que la pintura es antigua como la Tierra y en el que la representación de la una y la otra comparten el escenario de las cosas» (Perejaume, 1991, 22).

localizaciones a lo largo de 1997.⁵⁴³ Consistió en sacar el fondo pictórico del Museu de Sant Pol de Mar y extender sus pinturas a lo largo de un valle montañoso, construyendo, aunque momentáneamente, la sensación de un retablo de mundo.⁵⁴⁴

En *Deixar de fer una exposició* (1999) [Fig. 118] y *La segona edat de les obres 11* (2002), un abigarramiento de pinturas llega a conformar la propia orografía de sistemas montañosos donde no se aprecia ni el principio ni el fin de la representación. Si el mundo se ha convertido en una inmensa sala de exposiciones, si la Tierra se ha tornado un retablo global, la única manera de volver a enraizarnos con el lugar es dejando de hacer del mundo una gran sala de exposiciones. En *Intemperie I* (1993) [Fig. 119], Perejaume construye una estructura hecha de marcos dorados en un entorno desértico, conformando un habitáculo al que se puede acceder a través de una puerta. Deambular en el interior de la estancia permite materializar la sensación de mediatización de los dispositivos de percepción de la representación.⁵⁴⁵ El alcance de la colonización de las facultades perceptivas es tal que llega a constituir un recubrimiento del globo ocular, tal y como se destila en *Gran emmarcatge (Aureolació ocular)* (1998) [Fig. 120].⁵⁴⁶ Infundimos nuestra movilidad acelerada al paisaje que proyectamos, como una cinética eidética que se imprime en el mundo, según una velocidad humana que contrasta con la lentitud geológica. El territorio es entendido desde esta perspectiva como «una pintura en proceso: una pintura autónoma, autogenerada, terrosa, cosmética y carnal, que se mueve enturbiada, sin secarse nunca del todo, tal como lo hace el entorno presente» (Perejaume, 2008, 21). Si el Antropoceno presupone la convergencia entre historia natural e historia natural, Perejaume sostiene que hemos imprimido el tiempo humano en la geología, convirtiendo al paisajismo en nuestro único hábitat, con todo lo que tiene de autorreferencial, de iconográfico y de ontológico.⁵⁴⁷ La expresión *Pintors!*, resuelta por el artista como una escultura de azúcar y sal, evoca virtualmente

⁵⁴³ El propio artista se ha referido a la exposición como un retablo, pero en lugar de tablas, esculturas o pinturas, se constituía a partir de la misma constelación de espacios que los usuarios tenían que visitar para tener una idea completa de la propuesta, «de resultados, pues, de una apuesta fervorosamente localista querríamos dejar constancia en tal empresa, gracias a la cual el territorio dimensionara la obra y, al mismo tiempo, la obra compusiera, a partir de este conjunto de lugares meramente facticios, un retablo abrupto y enricado» (Perejaume, 1997, 5).

⁵⁴⁴ Los retablos que cubren la Tierra han perdido toda función narrativa o incluso iconográfica. De la linealidad de la discursividad significante, lo que confiere a la obra el sentido y el valor son unas semióticas mixtas productoras de afectos y perceptos. Joaquim Sala-Sanahuja se hace eco de este carácter del arte cuando afirma que «lo que determina su papel de retablo, y además, clavado en el corazón del referente (un paisaje), es la *dispositio*: cada “tema” se funde en el sí de una masa coral dispuesta de manera geométrica» (Sala-Sanahuja, 1997, 55).

⁵⁴⁵ Las disposiciones en red de los marcos «evocan la obra posible y proclaman la obra ausente. Evocación y proclama: todo es, puede ser, tiene que ser, en realidad, pintura; y pintura es realidad. Por eso es dicho por elisión, con una simple voz de marco» (Sala-Sanahuja, 1997, 56).

⁵⁴⁶ El coeficiente de mediación de nuestra mirada en las formas que tenemos de relacionarnos con el territorio, se manifiesta constantemente en los escritos de Perejaume, cuando percibe los entornos físicos como una creación artística genuina. En una de sus descripciones de Fuirosos (Sant Celoni), Perejaume sostiene: «en Fuirosos, los retablos fondean o se apaísan, descarriados, como si pertenecieran a las cosas comunes. Allí donde pongas los ojos, cada escena se mantiene separada de las otras por barreras de rocas, rías o brezos espesos, que parecen naturales, pero que, en realidad, son sutilmente de artificio [...]. En ese encanto de molduras, la técnica pictórica se muestra extraordinariamente refinada, de manera que el perfil de nada no resalte si no es muy sutilmente y con el grado conveniente de profundidad» (Perejaume, 1997, 22). En otro lado, Perejaume sostiene: «Observo la garriga como un taller de esbozos» (Perejaume, 2015, 70). El lenguaje obra la existencia, tanto como esta última obra el lenguaje: «obra de obras, hecha toda ella de vida de obras, de aquella obrada viva que se les hace y se les deshace, aforestadamente, como intervención humana y sin ella» (Perejaume, 2008, 123).

⁵⁴⁷ «Las formas actuales del paisajismo parecen haber incorporado el tiempo como un elemento territorial más. Empiezan a aparecer tierras situadas directamente en el tiempo, verdaderas zonas pasajeras. De aquí que los humanos, en términos panorámicos, solo nos sintamos representados por un paisaje narrativo. Como si, más que el propio paisaje, fuese el propio paisajismo el que nos envuelve, el que nos pone y nos saca las cosas, y las constituye, y las deshace, y se agita. Porque no se trata siempre de que la tierra se mueva» (Perejaume, 2008, 21).

toda una infinidad de imágenes posibles, toda una cacofonía de capturas de pantalla que tan solo delata lo presos que somos del lenguaje.

La ubicuidad de las obras convoca, a su vez, la presencia de un público que pueda consumirlas. La sobreproducción y sobrecirculación de imágenes da por hecha la preexistencia de una densidad de públicos que a los ojos del artista forma el relieve de nuestros mundos, como si fuese un propio paisaje.⁵⁴⁸ Según el artista, «la textura de público, la vivencia del mundo como público, socava profundamente el sentido de realidad y vuelve a incrementar, mucho más de lo que lo hacían las pinturas portátiles de paisaje, la distancia y el desapego respecto al medio» (Perejaume, 2008, 53). Al decir de Perejaume, existen cinco modalidades de lo que comúnmente llamamos público, todas ellas activas en nuestro presente. En primer lugar, un *público pasivo* o receptor, «adaptable a todos los tamaños, a todos los formatos». En segundo lugar, el *público que producimos*, que creamos, «que corregimos y modificamos a través de nuestras obras», de manera que «según como compongamos las obras, escogemos, voluntaria o involuntariamente, al público que se sentirá llamado a verlas». En tercer lugar, existe el *público del espacio público*, en el cual no solo se incluye el espacio urbano, sino el «espacio-platea», uno en el que «se confunde localidad geográfica con localidad teatral, como resultado de una notable pasividad de la vista».⁵⁴⁹ En cuarto lugar, existiría un *público concebido por el mundo de la publicidad*, que adiestra a las imágenes con una agresividad tal que las hace competir unas con otras. En último lugar, se encuentra un *público desplazado* en el que participan la industria de la cultura y la del turismo, para las cuales «todo tiende a dirigirse cada vez más a públicos más vastos y lejanos» (Perejaume, 2008, 54-55). El exceso de acontecimientos diseminados por las redes sociales no es más que un síntoma de la sobreconvocatoria de públicos de nuestra cultura contemporánea.⁵⁵⁰

Esta investigación acerca de las diferentes texturas de públicos es abordada en obras como *Pintura i representació* (1989) [Fig. 121], donde el artista instala varias hileras de butacas del Palau de la Música Catalana en las gradas del Teatro Romano de Sagunt. Estas mismas butacas aterrizan, el mismo año e inscritas en una acción que llevó el mismo título, en el Fangar del delta de l'Ebre [Fig. 122]. Según el artista, «las butacas tenían que conformar un rectángulo de terciopelo: un formato “paisaje”, un monocromo granatado en el marco dorado de la arena, un telón forestal recortado en medio de la extensa llanura baldía, cruzada por pisadas y surcos». Del mismo modo que el telón, los marcos de las pinturas y las cubiertas de los libros convocan una obra, las butacas convocan un público ausente, aún no actualizado.⁵⁵¹ Tal y como manifiesta Perejaume, «lo que reclaman las butacas allí

⁵⁴⁸ «El crecimiento es exponencial, y cualquier indicio de expectativa humana llama a nuevas obras a comparecer, de manera que el soporte demográfico requerido por el número de obras acumuladas nunca es suficiente» (Perejaume, 2011, 144).

⁵⁴⁹ «[...] el espacio-platea, pues, como si se hubiese adueñado de los lugares su propia y vacacional imagen. El gran espacio-platea: una tierra terciopelada bajo un cielo de ocasos» (Perejaume, 2008, 55).

⁵⁵⁰ «El mundo se nos presenta saciado de obras actuales, antiguas y antiquísimas, todas ellas mendigando un público o unas horas de público o alguien a quien darse [...] como si el cúmulo de obras se desplomase de un mundo demasiado lleno, de una cabeza demasiado llena, y las obras nos reclamasen nuestra mirada para no caer en el vacío, para no volver al olvido de donde provienen» (Perejaume, 2008, 12).

⁵⁵¹ Según Joaquim Sala-Sanahuja, la poética de Perejaume se fragua en el intervalo que separa el mundo de su representación, en el cual el mundo del arte ha participado activamente en producir. Sin embargo, como sostiene, «entre el referente y la representación tiene que haber, por fuerza, un vínculo, una rampa de acceso». Sala-Sanahuja emplea la

plantadas es la presencia de un público, la aparición de un público, la creación de un público» (Perejaume, 2008, 12). En *Platea abrupta* (1998) [Fig. 123], Perejaume interviene los ocho plafones del techo de la sala del Liceu y los tres rosetones del arco de proscenio.⁵⁵² La operación consistió en multiplicar infinitamente el motivo de la butaca de terciopelo, superponiéndolas sinuosamente unas con otras, de manera que se produce la sensación de que las sillas forman cordilleras, depresiones y sierras. Para el artista, la sala del teatro es como una sucesión de estratos geológicos que conforman un paisaje espeso formado por capas y capas de representación: «la propia disposición física de la sala del teatro, con las diferentes plantas una sobre otra, como si de estratos geológicos se tratara, me recuerda un paisaje pirenaico y es ese paisaje el que junto con el propio teatro me ha inspirado».⁵⁵³ Con obras como *Platea abrupta*, Perejaume mapea una geología de la cultura de la espectacularidad, una platea montañosa formada por pinceladas de butacas, sedimentada por el lenguaje de los espectadores.

En esta fluctuación global de público, el territorio se constituye como una platea expandida que convoca permanentemente un público transitivo, que deambula, para el cual se ha puesto en marcha una programación maquinizada del espectáculo. Esta máquina autoorganizante, este «organismo viviente» que es el Liceu, no solo convoca públicos, sino que al mismo tiempo, tal y como sostiene el artista, engendra una «expectativa de lugar, donde todo toma asiento, maquinamente, entre plateas abruptas y cerros publicados».⁵⁵⁴ En el espectáculo total de mundo que presupone esta platea expandida, «el público adquiere una dimensión geográfica» y la pintura alcanza su grado máximo de desprendimiento del mundo (Perejaume, 2008, 56-57).⁵⁵⁵ Perejaume compara el Liceu con los complejos arquitectónicos de Luis II de Baviera, los cuales describe como geologías hechas de terciopelo y define como «espacios abolidos por las representaciones» (Perejaume, 2005, 229), que contrastan con la arquitectura agraria de Jujol o de Lluís Domènech i Montaner. El teatro constituye el templo de aquellas representaciones que conforman estratos geológicos formados por depósitos de cuadros. Este templo es descrito por Perejaume como un «garaje que pierde el lugar real y concreto para ser, no tan reales, todos los lugares posibles [...] una pila de marcos, un garaje de marcos y terciopelos antes de irse, la pinacoteca, el reposo dorado del

imagen del telón para describir el mecanismo que segrega la escena de ficción de la realidad que propone. Al abrirse el telón accedemos al mundo de la representación ilusoria, y en el momento que se cierra, «nos reintegra de nuevo en plano primicerio, sencillo, de las cosas reales». Es en este momento cuando, según el autor, «se borra momentáneamente la dualidad de la representación» y esta se oculta detrás de la tela aterciopelada que funciona como bisagra de dos realidades: «el espacio del telón resume y condensa en terciopelos y flequillos el grueso de una dualidad que vibra en múltiples direcciones» (Sala-Sanahuja, 1997, 47).

⁵⁵² En palabras del propio artista, la «platea montañosa quizás consiga representar esta realidad de un mundo público, de un mundo espectáculo. Me gustaba la idea de representar el territorio a través del desnivel de las butacas, como si las butacas fueran pinceladas, como si el espectador fuera el lenguaje, etc.». Obtenido de «Entrevista con Perejaume», *El País Digital*, 20 de diciembre de 2006, *op. cit.*

⁵⁵³ Lourdes Morgades (1998), «Perejaume pinta un paisaje surrealista de butacas en el techo del Liceu», *El País*, 29 de diciembre de 1998. Obtenido de: https://elpais.com/diario/1998/12/29/catalunya/914897252_850215.html (acceso: 23 de diciembre de 2019).

⁵⁵⁴ Perejaume ve la tierra como expectativa de lugar, como la evolución de la tierra encaminada, «desenraizada y viable», la cual, a su vez, resulta de la «tierra sin caminos, una tierra toda ella lugar, toda ella lugares» (Perejaume, 2008, 56).

⁵⁵⁵ «¿La idea de *pintura* es tan flexible como para abarcar la capa de la tierra con los públicos emitidos, entre las señales icónicas y sonoras y los pasillos aéreos, como si el público fuera una sustancia más [...] circundante, como lo son las formas mismas del lenguaje que surcan el relieve y rasan la faz del agua y cablean el fondo de los océanos?» (Perejaume, 2008, 56-57).

paisajismo» (Perejaume, 1993, 28).⁵⁵⁶ Tal y como predica *El món com a sala d'exposicions* (1999) [Fig. 124] y *El tedi museogràfic* (1997) [Fig. 125], el mundo se ha convertido en un gran espacio expositivo, un museo global donde parece que prime más un sentido espacial y cuantitativo que la propia singularidad de cada obra.

Gran pinacoteca (1996) [Fig. 126] nos sitúa en el interior de una sala de exposiciones de muros y pasillos infinitos, un archivo inabarcable de representaciones donde las obras llegan a levitar y alcanzar el cielo a fuerza de una gravedad invertida. Las pinturas han creído ser ventanas, pero se ha evidenciado que solo hablan de ellas mismas, tal y como pone en evidencia *Com una sola substància, l'art d'exposar i d'amagar* (2009) [Fig. 127]. En *Museografia 3* (2001) emergen disposiciones de obras como si se tratara de un fenómeno de condensación momentánea, precipitándose repentinamente en la superficie marítima, donde nos podemos ver reflejados. Sin embargo, tal y como muestran *Els cims pensamenters* (2003) o *Retaule* (2001), tanto las obras como el lenguaje son medios contruidos por los humanos, que, a pesar de sus pretensiones, fracasan en su misión de someter a la experiencia de mundo.⁵⁵⁷ La paradoja reside en que el arte es, quizás, el medio más adecuado para descolonizar la existencia de las capturas, de las miradas culturales, de digerir y excretar el excedente de producción, exhibición y diseminación de las obras. Y es que, tal y como señalábamos anteriormente en el inicio de nuestro capítulo, el debate crítico acerca de la responsabilidad de la práctica y el pensamiento del arte no conduce al modelo de la antiproducción, sino al paradigma ético-estético, el cual se involucra en la proliferación de modalidades existenciales heterogéneas y alterificadas. Si la pintura ha venido cubriendo la Tierra (*La pintura cobrint la terra*, 1995 [Fig. 128]) como resultado de una operación política, en un ejercicio donde las palabras inscriben el mundo físico, invertir esta operación implicaría entender que los compuestos de sensaciones escriben materialmente.

Esta asunción es la que se desprende de *Guixar amb el Pirineu* (1991-2011) y *Guixar amb el rostre* (1999-2005): estos son dos moldes de yeso, el primero del Pirineo y el segundo del busto de Jacint Verdaguer, los cuales han sido suspendidos de una estructura metálica que resigue el muro perimetral de la sala de exposiciones de La Pedrera, de manera que, tras aplicar fuerza y arrastrar los moldes siguiendo las guías, podemos estar efectivamente rallando el fondo negro con los picos del Pirineo o con el rostro de Verdaguer. Revertir la operación de desprendimiento de mundo que lleva a cabo la pintura implica entender no tanto que la obra trata sobre un mundo, sino que, tal y como vemos en *National Gallery* (1998) y en *Bosses de pintura al subsòl d'Olot* (1996), se compone del propio mundo y, por tanto, está sujeta a sus reconfiguraciones. La fuerza divulgativa que impide llegar a

⁵⁵⁶ «Cada año lo pienso: “Cuando venga el buen tiempo, vamos a hacer los conciertos en la Serra de Busa o en la Vall de Ribelles o en el Cim de Catiu d’Or”. Pero nunca ha sido así y preferimos resguardar el teatro de los bochornos del verano, condicionándolo con aires frescos y esponjosidades de hierba tierna, cerrando las ventanas y engrosando los aislantes, no sabemos demasiado si para incrementar aún más el artificio, para hacer más insoslayable el lenguaje, más real la distancia, que no lo que la distancia relata, o bien para protegernos del natural, cuando, en el punto donde nos encontramos, de lo que deberíamos empezar a protegernos es, justamente, del lenguaje» (Perejaume, 1993, 28).

⁵⁵⁷ La idea de que los regímenes de la mirada cultural se interponen en nuestra existencia más cotidiana ha llevado al artista a sostener que «el paisaje es redondo», lo que quiere decir que gira eternamente en un movimiento centrífugo que se nos escapa, a nosotros y a los artistas, como los pigmentos (Perejaume, 1995, 77). Al decir del artista, el paisajismo «fue un temblor de la tierra, una sensibilidad vaporosa y fértil de la materia» (Perejaume, 1995, 81).

una relación más profunda de las cosas es revertida por Perejaume por medio del enraizamiento, la fertilización y la sedimentación, mecanismos todos ellos inscritos en la concepción de la *agraredad*.⁵⁵⁸ Hoy resulta imperativo que los artistas confieran potencia creativa y gravedad a sus creaciones, y que trabajen para un *no-público*. La idea de la inexistencia de público surge tras evaluar, desde un prisma decrecentista, el grado de inflación del arte, lo que acaba por destapar el exceso de ocularidad en detrimento de la corporeidad, el exceso del lenguaje en detrimento de la enunciación, y el exceso de dislocación del entorno en detrimento del trabajo con el entorno inmediato.⁵⁵⁹ Más bien, el mundo que podría nutrir a nuestro sobremundo siempre estuvo allí, pero solo aparece si pelamos la capa de mundo que lo vela. La emergencia de la enunciación de mundo por medio de este decapante interrumpe la instrumentalización que le hacemos mediante la palabra, mediante el uso de lo que Perejaume llama «contrapalabras» (Perejaume, 2008, 63). Este es para Perejaume el devenir menor del arte, el decrecer de la cultura artística contemporánea.⁵⁶⁰

El museo como custodiador, conservador y divulgador de representaciones se convierte, aunque pueda resultar paradójico, en el epítome de nuestra cultura de la movilidad y la volatilidad. Esto es así porque las representaciones que custodia se han emancipado de los marcos y ahora corren sueltas, ingravidas, por todas las latitudes. Este desprendimiento de marco ha protagonizado un éxodo eidético que recientemente se ha visto superado por la producción informatizada de nuestro mundo actual: «Hace solo unos años, una sociedad más agraria que la actual tenía presente la imagen mortal de una semilla constantemente expuesta a la luz». El entierro de la semilla es la condición operativa para su supervivencia. Hoy, en cambio, solo sobrevive aquello que se sobreexpone: «Ahora, en una sociedad mucho más mediática, a las formas expositivas de promoción y de divulgación no se les plantea ningún límite, es como si fueran inocuas».⁵⁶¹ La explotación de recursos puede considerarse en analogía con la explotación de aquellas imágenes que se producen, se usan y se abusan, lo que invoca necesariamente un olvido que pueda contener y digerir un excedente que va de camino a hacerse tan grande como el propio planeta. En palabras del propio artista, «Contra el olvido y a favor de las obras, la humanidad ha revestido los grandes recuentos patrimoniales. Nunca como hasta ahora, la humanidad había traído a la luz tan pretendidamente enciclopédico retablo de obras [...] un retablo», prosigue, «difícil de seguir que nos incita a imaginar lo monumental, empozado y polimorfo que es el stock de obra hecha. Y muy particularmente cómo este stock se incrementa, día a día, de manera ostensible» (Perejaume, 2008, 120-121).

⁵⁵⁸ «Nos hace falta aprender a preservar el sentido, sin que se marchite. Porque hoy tenemos urgencia de una simiente de gravedad, de manera que la fuerza gravitatoria pueda ganar pulso al exceso de la fuerza divulgativa» (Perejaume, 2009, 61).

⁵⁵⁹ Este mecanismo de ruptura y sutura que pone en juego Perejaume, es descrito por Boris Groys como una desencarnación y reencarnación de la mirada, que consigue movilizar y redirigir nuestros afectos: «El cuerpo del artista ya no estorba la repetición metodológica y tecnológicamente estratificada de su mirada. La mirada del artista se “desencarna” —se convierte en una pura mirada, que ya no “trabaja”, sino que solo decide, elige y combina. Y por eso esta mirada también puede volver a “encarnarse” cuando alguien desea volver a realizar el proceso que el artista ha revelado, es decir, las decisiones que ha tomado con su mirada» (Groys, 1999, 107).

⁵⁶⁰ Para el artista, el desinterés por la creación es aquello que une lo humano con lo no humano de un modo más íntimo. Esta idea es la que pone de manifiesto en el poema titulado *Sin la más leve consciencia de público*: «Crear para nadie / como lo hace aquel brezo tan inhallable / tan improbable que alguien lo llegue a ver alguna vez. / Quién llegase a escribir troncos y ramiza / con la silvestretería de un brezo / y las palabras de paso, solubles / en la brisa que lo hace estremecer» (Perejaume, 2008, 64).

⁵⁶¹ «El arte implica resistencia», entrevista de Perejaume por Bea Espejo, *op. cit.*

Según el artista, hay tres modalidades de obra que operan según la lógica archivística de la acumulación de obra en conjuntos patrimoniales. En primer lugar, la que brota de los legados, excavaciones o restauraciones, con la que se «nutre aquella heredad con la cual poblamos entera la memoria histórica». En segundo lugar, la que correspondería al stock generado por todas las formas de vida, las cuales son al mismo tiempo producto y productoras. En tercer lugar, habría una modalidad que es la de la publicidad, aquella que es «ofertada por el mercado y amontonada donde sea, sin que haya tiempo para poderla consumir». La impresión general es que «el conjunto resulta turbador, espesísimo, saturado de imaginiería, impreso con millones de signos leídos y por leer». Creemos humanizar el mundo no humano y, a pesar de ello, «El mundo, las obras no lo van a completar. Más bien diríais que la crecida que hacen, las obras la viven por su cuenta [...]. Que, ante tales señales de vida, bien podríamos hablar, casi, de sujetos-obra» (Perejaume, 2008, 121). Los museos luchan fútilmente contra el olvido. Debemos reconstruir un nuevo sentido de finitud, que en el contexto de devastación medioambiental afecta de igual manera a la vida humana y a la no humana. Perejaume propone que las obras, en tanto que subjetividades no humanas, asuman el olvido como una cualidad regeneradora, como una vía para volver a enraizar la práctica creativa mediante un silencio reparador: «¿es imaginable un arte del olvido, una elaboración del olvido, una disciplina del olvido?» (Perejaume, 2008, 126).⁵⁶² La posición del artista es que no solo es posible, sino deseable, «porque su almacenaje ha entrado en colisión con los límites planetarios y las obras percuten estos límites» (Perejaume, 2008, 127).

Visitar un museo hoy muestra «cómo es de fatigoso, desmesurado y silvestre el alcance del lenguaje, la memoria y la cultura que permiten el excursionismo en el sentido más extenso que queráis darle al término» (Perejaume, 1995, 59). La museización actual equipara lo artístico y lo natural desde el punto de vista patrimonial. Dada su disposición hacia la conservación, exposición y diseminación, sin embargo, los museos acaban por recortar las obras, y las reduce a un bien de producción de producción y experiencia humana bendecido por un aura de trascendencia: «las normas de uso y la manera tan reverencial de comportarnos hacen que identifiquemos aún más los recintos museísticos y los espacios naturales protegidos» (Perejaume, 1995, 60). En un momento en que la vida en su amplio espectro se muestra amenazada por las diversas crisis ecosistémicas, la patrimonialización tecnócrata dista mucho de convertirse en un mecanismo efectivo de mejora, convirtiéndose en poco más que en una premonición de la sexta extinción masiva.⁵⁶³ Tal y como se desprende de *Una altra obra* (1992) [Fig. 129] y de *Obra per omplir* (2011) [Fig. 130], la patrimonialización convierte a la pintura en un monumento, y al mundo en un gran archivo inerte de duplicados del mundo físico, hasta el punto de que no sabemos «de qué lado las cosas eran reales y de qué otro son

⁵⁶² «Hoy por hoy, a la velocidad de acumulación del mercado, la alquitranada textura de obras es tan densa, tan grasa, saturada y extenuante, que también las obras más excepcionales tendrán que aprender a pasar y a asumir olvido y a comportarse a la manera de las efímeras obras maestras climáticas» (*ibid.*)

⁵⁶³ Este hecho se enfatiza con la «instrumentalización turística» que se hace de su gestión: «Con o sin marcos, pintados o no, los paisajes se exponen en una misma hilera, todos sienten la helada de una presencia diferida, la fijación en el tiempo de unos elementos del pasado o, al menos, de un presente que apenas visitamos, contemplamos y observamos en el emplazamiento de su propia escultura, hasta el punto de que cualquier lugar, bajo aquel techo vidriado que lo preserva o lo expone, hoy nos hace sentir los pigmentos en ronda» (Perejaume, 1995, 61).

representadas» (Perejaume, 1995, 62). Aunque pretenden vivir eternamente, las obras que envuelven densamente nuestra existencia están irremediamente expuestas al olvido: «todas las obras son mortales y, en la celestial indiferencia, cada una a merced de su muerte, buscan sobrevivir en nosotros». Perejaume se pregunta si la atención que reclaman las obras no conllevaría una obligación por nuestra parte de responder ante sus formas de acumulación: «Ante los derechos de presencia que estas obras solicitan, quizá deberíamos preguntarnos si tenemos o no los humanos cierta responsabilidad como público de las obras que nos rodean (Perejaume, 2008, 124-125).

La complejidad de relaciones estéticas, éticas y políticas atraviesa toda expresión de vida, en una doble pinza afectiva y subjetiva, tal y como evoca *Allò que devem estar dibuixant amb les nostres formes de viure*. Para esta instalación, el artista dispuso un engarce metálico de bombillas que encendió en el casco antiguo de Tarragona (2000) y Barcelona (2013) [Fig. 131], donde se podía leer «aquello que estaríamos dibujado con nuestras maneras de vivir». El enunciado da cuerpo de este modo a los impactos que estarían teniendo nuestros devenires individuales y colectivos. La premisa es que nuestro dinamismo vital inscribe, dibuja. Nuestras formas de vivir escriben, somos parte de una escritura más amplia de mundo, un dibujo en movimiento en el sentido bergsoniano. En palabras de Perejaume, «Siempre hay la presencia de un texto o de una imagen que componemos, al resultado de la cual todas las actuaciones humanas parecen destinadas» (Perejaume, 2008, 40). El alumbrado urbano nos hace preguntarnos qué debemos estar creando con nuestras formas de escribir sobre lo real: «¿Qué dicen, en efecto, los humanos? [...] ¿Qué dice todo aquello? ¿Qué pone allí? ¿Qué dicen los humanos con toda esta escritura terrestre? ¿Qué se dicen o a quién se lo dicen?» (Perejaume, 2008, 46-47). Esta escritura no solo da cuenta de lo estratificado que está el mundo, sino también de nuestros propios modos de vida: «aunque creamos que esta escritura es dúctil y se deja llevar, en realidad recubre sinuosamente todas nuestras formas de comportamiento y las encauza por debajo». Y desde este prisma, la semiotización es tan material como la contaminación atmosférica: «No hay intervalo entre nuestra acción territorial y la acción territorial propia de los signos que hacemos o que seguimos. Y es como si el lenguaje que intentamos hacer mover nos acabase modelando según sus propios rasgos» (Perejaume, 2008, 49).⁵⁶⁴

7.3. La agrariedad como micropolítica planetaria. Eros del lugar y cultivo generalizado

El exceso de producción, difusión y exposición de palabras e imágenes impone la necesidad de pensar un punto de no discursividad, una relacionalidad que no esté mediatizada por ninguna representación. Un mundo de grado cero de obra que, en definitiva, puede ser visto como un mundo ajeno a toda existencia humana. Tan solo imaginando este mundo, el cual existe a pesar de

⁵⁶⁴ Por medio del lenguaje, nos autoproyectamos sobre toda entidad no humana, y solo empatizamos en gradación con el reconocimiento de lo semejante: «el mundo es nosotros cada vez más y se nos parece una cosa loca [...] parece como si hubiésemos contagiado al mundo nuestra inquietud, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, y sobre todo nuestro malestar» (Perejaume, 2015, 26-27). Hoy en día, todas aquellas intervenciones a gran escala sobre el territorio «suelen ser el resultado de una topología especulativa totalmente proyectada sin un contacto real con los lugares» (Perejaume, 2015, 27).

nosotros, seremos capaces de forjar una nueva relación con nuestra exterioridad, ya sea humana o no humana.⁵⁶⁵ La movilidad y jerarquía de los lugares constituye un síntoma del repliegue subjetivo en el que vivimos, lo cual nos escinde del lugar, con los cuerpos que habitan el lugar y con el lugar como un entramado de cuerpos. De este desprendimiento participa no solo el turismo internacional, sino también el urbanismo tecnócrata, que tanto tiene de paisajismo como de parque temático.⁵⁶⁶ La esclerótica relación que mantenemos con el mundo se puede asociar a una pérdida de capacidad sensorial respecto a las cosas y los seres. En esta nueva situación en la que nos encontramos, «la voz de las cosas y con las cosas ha quedado absolutamente relegada, proscrita. Como si hubiésemos decidido, por mayoría, casi unánimemente, no solo que los árboles, la tierra o los ríos no hablan, sino que no tienen nada que decir» (Perejaume, 2008, 33). La degradación de toda forma de vida, de su presencia y de su agencia, se produce mediante la negación de su voz, mediante una expropiación de su capacidad de enunciación por la imposición de la voz humana como la única y exclusiva.⁵⁶⁷

El paisaje convierte a la Tierra en visualidad pura, le extirpa su capacidad enunciativa, silenciando sus motivos de forma definitiva. La expropiación de la enunciación constituye una forma de extractivismo, con el que nuestra cultura capitalista somete al planeta para alimentar el crecimiento económico de forma infinita. En este sentido, Perejaume sostiene que «la extracción de voz y el socavamiento al que es sometido el motivo en la pintura de paisaje difieren poco de la extracción continua de fuentes de energía y materias primas a que es sometido el territorio real». Ante semejante anestesia sensual, hace falta reorientar la escucha para forjar un nuevo contrato naturalcultural: «Ante este sentimiento de injusticia mineral, de injusticia forestal, de injusticia hidráulica... es urgente que nos planteemos cómo podemos conseguir que la tierra y el espacio y los demás seres vivos puedan autorrepresentarse públicamente», es decir, el hecho de que «tanto su voz real como la voz divina o la voz poética que en algún momento les hemos concedido, pueda traducirse, hoy en día, en una voz política» (Perejaume, 2008, 37). Sin embargo, Perejaume se mantiene escéptico ante la posibilidad de concebir una voz política en la cultura occidental —por lo menos, tal y como la plantean pensadores como Bruno Latour— precisamente porque considerarla conlleva todo un ejercicio de descolonización del imaginario, un precio que parece que no estamos dispuestos a pagar: «A día de hoy han sido hasta tal punto derrotadas las fuerzas mágicas de la tierra

⁵⁶⁵ «Si se helasen, un día, las imágenes; si se cayesen las cifras y las palabras que transitan el aire. Si nevase toda aquella imaginería de voces y de luces, quietamente, sobre la tierra, en un gran grosor, que quedase el mundo arropado en ella... Si en una decantación de la mundial córnea auricular se precipitase al suelo todo el imaginario humano que la transita. Si se depositasen abatidos por el viento finalmente todos los coágulos y los pigmentos del imaginario humano» (Perejaume, 2008, 111).

⁵⁶⁶ «No sé si, ante las continuas intervenciones paisajísticas —tanto da que sean de carácter especulativo como de carácter reconstitutivo—, podemos hablar de la fotogenia de un mundo que no se gusta y se agita. Pero a través de una cinematográfica mezcla de posición sedentaria y movilidad, los lugares no paran de removerse, empujados con ansiedad hacia otras vistas, hacia otros alojamientos, conformando una tierra desazonada, fisonómica y remudada como “la mar enteramente inquieta” de Joan Maragall» (Perejaume, 2008, 20).

⁵⁶⁷ «En exceso hemos hecho del mundo instrumento de nuestra palabra y no emisor de la suya propia. Quizás es hora de plantearnos, todos juntos, que, si la tierra ha engullido el silencio de Dios, si la tierra no tiene o no nos parece hoy que tenga una voz divina, sería deseable que tuviese al menos una voz democrática [...]. Porque la tierra tiene derechos [...] el derecho a voz, a alguna forma de voz, es fundamental [...] más allá de cualquier convención social, poética o religiosa, el uso y el abuso de los elementos naturales proviene, en gran parte, de no darles una voz [de] desatender su [...] rotunda expresividad» (Perejaume, 2008, 36).

por el despotismo del positivismo de la modernidad que este reconocimiento mutuo no sé siquiera si es planteable. No sé cómo», prosigue, «desde los planteamientos de derecho actuales y desde los actuales conocimientos, podemos salvar y corregir la gradual emancipación del hombre respecto a la naturaleza y al mito» (Perejaume, 2008, 45). Una cosa sí es cierta: el paradigma de la comunicación no es el adecuado: «Quizás debemos basarnos en esta voluntad / incapacidad / imposibilidad de conversación, quizás vuelven a ser los poetas los únicos capaces de verlo» (Perejaume, 2008, 46).

Como hemos podido ver, la necesidad de reencantarnos con la concreción del lugar constituye una preocupación que atraviesa la obra del artista. Es preciso volver a escuchar una voz no humana para crear un nuevo vínculo entre la naturaleza física y la naturaleza humana. Esta necesidad de refundar una ética de la proximidad es lo que Perejaume denomina *eros de lugar*, esto es, una sensibilidad renovada que parte de una cuidadosa atención hacia las cosas que nos envuelven, que creamos y nos crean. Este objetivo es el que persigue el artista con *Oïsm* (1998), que designa la forma audible de las cosas: una «técnica territorial del hablar y escribir» en la que la creación resuena con las vibraciones de la vida inorgánica, en sintonía con las enunciaciones no humanas.⁵⁶⁸ En palabras de Perejaume, «Si hablas del paisaje, con todos sus elementos territoriales y climáticos, es necesario que hables precisamente de cómo estos mismos elementos hablan». Esta valorización de la capacidad enunciativa de lo no humano es palpable en *Llengua* (2010), donde una lengua sobresale de una roca perforada. Esta voluntad transmite de inmediato una erótica del lugar, principio básico de la agrariedad. Y prosigue: «sería bueno que, para acercar la conversación, para procurar una conversación, hablaras y escribieras de la misma forma que el paisaje habla y escribe» (Perejaume, 2008, 24). Según Carles Guerra, la atención y la escucha como los medios de aprehensión de mundo destronan el privilegio del ocularcentrismo: «Perejaume ha desplegado una política del sonido hasta sus últimas consecuencias. En realidad, lo que puso en práctica a través del “oïsm” fue una política de emancipación del paisaje. Aquella naturaleza históricamente representada por la pintura deja de ser un objeto pasivo» (Guerra, 2017). El artista no se limita a sentir la agencia de la materia reprimida en el aparato paisaje, sino que dicha agencia deviene el punto de partida para la composición de modulaciones afectivas constitutivas de subjetividad. Esta operación define una sensibilidad agraria que aplica desinteresadamente al cultivo del campo, del espacio urbano y de las relaciones sociales. Y con Perejaume comprendemos que para que este cultivo ético-estético rinda, es necesario poner a compostar las aspiraciones despóticas de las representaciones: *Compostatge de nou pintures, compostatge de sis pintures i compostatge d'una pintura amb marc i vidre* (1994) [Fig. 132].

Parauls locals (2015) es una de las obras literarias más recientes de Perejaume, donde expone sus ideas en relación con los modos de ser en y con el entorno. El texto trata de impugnar el antropocentrismo colonialista que subyace en la asunción de que los lugares tan solo son conformados por aquel humano que se autorrepresenta como «maestro creador». Con una mirada tan clínica como sensual, el artista construye perspectivas que nos permiten entender que no solo es

⁵⁶⁸ En lengua catalana, *oïda* significa “escucha” y, por tanto, *oïsm* constituiría un sinónimo de *escucha*, una acción de sensación.

la cultura la que afecta a los lugares, sino que son los propios lugares, entornos y medioambientes los que influyen, determinan y constituyen nuestras maneras de ser. La reivindicación es clara: debemos reconcebir nuestros modos de coexistir con la alteridad no humana, con todos aquellos otros naturalizados que han sido degradados al estatuto de ser menos que lo humano. Esta resintonización requiere una descolonización o un decrecimiento de las aspiraciones universalistas y de razón del sujeto unitario, y, al mismo tiempo, un reposicionamiento de la subjetividad en relación con la diversidad de componentes que conforman los territorios existenciales. Estas y otras demandas convergen en *Paraules locals*, donde el artista habla del campo, de lo agrario, del lugar, de los topónimos y de nuestra relación con todos ellos, para poner en evidencia la «urgencia corporal del mundo para hacerse comarcal, municipal o casero» (Perejaume, 2015, 94). En primer lugar, podríamos decir que Perejaume entiende las *palabras locales* como aquella enunciación declamada desde lo micrológico y desde lo colectivo.⁵⁶⁹ En terminología guattariana, se podría describir como una enunciación polifónica, un devenir molecular e imperceptible de los agenciamientos colectivos que nada tiene que ver con la individualidad o la globalidad, sino que la localidad es reivindicada como un método para desmoronar aquellas representaciones molares que bloquean nuestro potencial afirmativo y transformador.⁵⁷⁰ Se trata de entender la composición de la experiencia por un afecto vernáculo entre los cuerpos, una ética de la proximidad y de la inmediatez que conduce a responsabilizarnos en relación con uno mismo y con el otro.

Situando el cuestionamiento de la jerarquización de los lugares que efectúa la «mirada globalizada» (Groys, 1999, 101) como el telón de fondo de sus demandas, Perejaume reconsidera el valor naturalcultural que cada lugar tiene como tal, impugnando toda comparación entre emplazamientos. Tal y como sostiene el propio artista, «la cualidad de lugar es equiparable por todas partes, que es lo mismo que decir que cada lugar, por tanto, está en el punto óptimo de localidad». Con el fin de «defender un mayor reparto geográfico de la atención»,⁵⁷¹ es preciso situar nuestra existencia en unas coordenadas espaciales concretas: «estamos donde estamos» (Perejaume, 2015, 91-92). «Me refiero al lugar donde nos encontramos: este concretamente de aquí, con la consiguiente mezcla del lugar físico, lugar sentido y lugar pensado que medio lo somos, medio nos sostiene». Según el autor, la localidad, entendida como «el lugar concreto y minúsculo donde pensamos», en la actualidad está siendo desprestigiada por unos modos existenciales que vacían de lugar, esto es, lo vacían de cualquier tipo de relación de composición con el lugar —porque solo se percibe a sí mismo—, de

⁵⁶⁹ A diferencia de lo que algunos autores han afirmado, la ocupación localista de Perejaume no constituye ningún folklorismo, sino que se autoposiciona como una estrategia de cercanía con el entorno desde donde se pueden resolver problemáticas globales. Como sostiene Carles Guerra, «El ultralocalismo de Perejaume no es un renacimiento folclórico; más bien se tiene que entender como la producción de una diferencia radical. En la época de la máxima homogenización y de unas formas de control global, la democracia territorial es posible. No entra en contradicción, sino que contempla la gobernanza de un mundo que permite una buena dosis de libertad a nivel local mientras articula formas de gobierno a nivel global» (Guerra, 2017).

⁵⁷⁰ Como sostiene Perejaume, «los actuales conocimientos nos invitan a adivinar, más allá incluso de la humanidad, la progresiva aparición de una consciencia planetaria. Y, en consecuencia, en nombre de esta consciencia, también la verbalidad deja de ser exclusiva de nuestros usos y abusos para pasar a tener una naturaleza absoluta» (Perejaume, 2008, 48). Esta naturaleza absoluta no es la del significante lingüístico, sino la de la enunciación asignificante que no es una prerrogativa de lo humano.

⁵⁷¹ «El hecho supone romper con las sublimidades románticas, con el parasitismo turístico y con la beligerancia general, que están en el origen de esta tendencia irrefrenable a manifestar que hay lugares que nos gustan y otros que detestamos» (Perejaume, 2015, 92).

manera que es desahuciada toda posibilidad de recrear el emplazamiento.⁵⁷² Asimismo, los lugares son sistemáticamente silenciados, vaciados de sentido y de experiencia como resultado de procesos de éxodo territorial o de urbanización insostenible, de sobreexplotación y turistificación masiva, que dan como resultado una ubicuidad fantasmal de los lugares por todo el mundo. Contra este presente ingrátido, Perejaume defiende que «el gran tesoro de cada tramo de tierra es pesar en el mundo, y todos pesan allí donde pesan, y cada peso no es comparable» (Perejaume, 2015, 92).

Desde principios de los años noventa, Perejaume ha desarrollado una línea de trabajo con la que se propone *relugarizar la experiencia*, esto es, coser los cuerpos con sus entornos y rehabilitar los intercambios afectivos entre las subjetividades. Una de las más célebres expresiones es el *Enclavament de Bellaterra* (2007). El 7 de marzo de ese mismo año Perejaume instaló un tornillo de bronce de 150 × 90 cm en la zona verde que separa la riera del Eix Central y la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Barcelona. En la cabeza del tornillo se puede leer: «Enclave de Bellaterra. Mantened firme el lugar en el lugar. Basta de desprendimientos. Haced firmeza local en todo y con todo. Dejad en tierra la perfección de la tierra. No la queráis trasladar a ninguna otra parte. Clavadla bien allá donde se encuentre» [Fig. 133 y 134]. Con esta juntura artesana de escala no humana, Perejaume reivindica un reencantamiento con la concreción del lugar como punto de partida para forjar una nueva sensibilidad que sea capaz de enriquecer nuestra experiencia. La sutura con el entorno inmediato que reivindica con su obra plástica, poética y literaria, lejos de privilegiar ningún lugar en particular, aboga por una equidad de los lugares, de las cosas y los valores, para favorecer un cultivo micropolítico de las relaciones y los afectos. Este reencantamiento conlleva una emancipación de la mirada paisajística que provoca desprendimientos, que se para, distancia y secuestra, y apuesta por un sentido de proximidad que opera como un antídoto a la moral de larga distancia del turismo internacional y a las jerarquías construidas que representan al hombre como la medida de todas las cosas. Es en este sentido que el *Enclavament de Bellaterra*, del mismo modo que el *Enclavament de Bocamont* (2000) [Fig. 135], revierten la operación que describe *De com alguns llocs van a les pintures a viure* (1999) [Fig. 136]. Si la mirada paisajística escinde, la corporeidad relugarizada que construye Perejaume nos reubica en la inmediación de una multitud de flujos que conforman enclave. Para *El motiu* (1994), Perejaume fijó cuatro chinchetas de grandes dimensiones en un terreno arenisco, enclavando el lugar de manera que la única postal que quedaba fijada era la fotografía de la acción [Fig. 137]. La disposición de las chinchetas en el espacio expositivo [Fig. 138] pone en primer plano, tal y como ha sostenido Guerra, la imposibilidad de capturar la esencia del territorio por unas coordenadas abstractas; en otras palabras, evidencia la futilidad de pretender fijar y archivar el lugar, una conspiración en la cual ha participado activamente (Perejaume, 1999, 127).⁵⁷³

⁵⁷² «Qué nos lleva a prestigiar mucho más el momento que no el lugar cualquiera donde aquel momento tiene lugar?» (Perejaume, 2015, 14).

⁵⁷³ «Son las cuatro y cinco de la tarde en el cielo pretérito de una panorámica con cuatro esquinas. ¿Qué andenes, aún no publicados, bordean las riberas de esta única postal? ¿Qué móviles parajes? ¿Qué cascada de presa la retiene? ¿Qué baranda de balcón? ¿Dónde han ido a parar los volúmenes de tantas imágenes?» (Perejaume, 1999, 173).

La cuestión del entorno urbano ocupa un lugar central en la reflexión sobre la localidad; nos referimos a «todos los actuales discursos [que] elaboramos desde la ciudad, desde el imaginario urbano y desde el propio aislamiento que la urbanidad se ha construido, se ha edificado». La cuestión que articula su preocupación es: «¿somos capaces de hablar desde fuera? ¿Somos capaces de imaginarnos un afuera?». La ciudad no es necesariamente el *hábitat natural* de la cultura, de la misma manera que la cultura y el mundo rural no se pueden oponer: «hay cultura donde hay vida humana. Ya sea en una gran ciudad como en un núcleo más reducido de población [...] todo esto solo es cuestión de medida» (Perejaume, 2015, 17-18). Del mismo modo que Guattari diagnosticaba que paralelamente a la homogeneización capitalista prolifera una subjetividad maquínica que heterogeniza los modos de ser, el artista señala que la subjetividad agraria ajena a los cercados capitalísticos son muchos y muy diversos: «debajo o al lado de la sensibilidad presente, el mundo está literalmente amarrado de sensibilidades antiguas y remotas [...] esta memoria, estas alternativas, estas posibilidades, todo esto, si no lo olvidamos, son recursos que tenemos de cara al futuro». Aquellas subjetividades que celebran la gravedad de la lugarización «pueden informarnos de cómo abordar otra relación posible con todo aquello no humano», pueden convertirse en el germen para articular una pragmática ecosófica que sea capaz de anticipar una era postmediática (Perejaume, 2015, 18). En un sentido similar, Rosi Braidotti apela a tomar prestada la energía del futuro para imaginar futuros sostenibles, no un futuro inalcanzable y trascendente, como si viviera fuera de mí, sino un futuro presente y local —aquí y ahora— que se territorializa, se materializa en el deseo y la relación impersonal.⁵⁷⁴

Aludiendo a la emergencia de las propuestas teóricas como el *parlamento de las cosas* o la *agencia de los objetos* de Bruno Latour, en la que se plantea la necesidad de otorgar derechos a las entidades no humanas como la alternativa para forjar un nuevo contrato natural,⁵⁷⁵ Perejaume afirma que resulta paradójico que hayamos creado este derecho y, al mismo tiempo, hayamos desacreditado las formas de conversación que ya habíamos aprendido. Aquí reside el peligro de la filosofía contractualista: «hemos dado el derecho de palabra a las cosas, pero tanto las formas oraculares como las mágicas, como las más cotidianas con las que habíamos proyectado una voz posible, [...] han sufrido un descrédito absoluto que las hace prácticamente inviables». En resumen, reside en el hecho de que por un lado le conferimos el derecho y por otro despreciamos los modos culturales de sensibilidad hacia las agencias no humanas empleados desde tiempos inmemorables. Según el artista, la proyección de esta voz en la actualidad es preservada en la rondalla y en el juego y la poética de «los grandes órficos», como Rainer Maria Rilke y sus seguidores catalanes, Carles Riba y Joan Vinyoli (Perejaume, 2015, 19). La posibilidad de una voz «no exclusivamente humana entre las cosas» en ningún caso se trata de «diálogos abstractos y delicuescentes», sino de «formas de increpación, de

⁵⁷⁴ «Necesitamos tomar prestada la energía del futuro para revertir las condiciones del presente [...]. Imagina lo que aún no tienes; anticipa lo que queremos devenir. Necesitamos empoderar a las personas a querer, a desear, un mundo diferente, a extraer —a reterritorializar, ciertamente— de la miseria del presente, relaciones y prácticas afirmativas, alegres y positivas. La ética guiará la política afirmativa». En «Borrowed Energy», entrevista de Rosi Braidotti por Timotheus Vermeulen, *Frieze*, 12 de agosto de 2014. Obtenida de: <https://frieze.com/article/borrowed-energy> (acceso: 28 de diciembre de 2019).

⁵⁷⁵ Bruno Latour elabora sendas teorías en *We have never been modern* (1991) y *Reassembling the social* (2005). Véase: <https://theparliamentofthings.org/into-latour/> (acceso: 28 de diciembre de 2019).

negociación, de participación, de comunión profunda» (Perejaume, 2015, 20). Perejaume pone el ejemplo del músico y folklorista Baltasar Samper, quien, en sus textos sobre las canciones de trabajo de la tierra en la isla de Mallorca, describe el modo en que la modulación, los melismas, la tesitura y el tempo de las canciones tradicionales de la payesía, resultan elementos todos ellos decisivos para un trabajo que ha devenido colectivo y en el que las distinciones entre lo humano y lo no humano se evaporan. Todas las materias de expresión que componen este ritornelo polifónico son elementales: si el labrador ralentiza el tempo de la canción ante cualquier complicación, los animales no humanos moderan a su vez la velocidad. El trabajo modulado por el humano, por la tierra y por el lugar no es posible sin el canto, tanto como el canto no es posible sin el trabajo de los primeros.⁵⁷⁶ Esta modulación polifónica, de comunicación transversal entre elementos alterificados, es la que sentimos en *Percussió* (2008) y *La rel de l'abre és una roda* (2016).

Perejaume sostiene que la cultura académica y la cultura agrícola no han procurado cultivar unas buenas relaciones. Si la cultura académica se ha ocupado de conservar el legado agrario partiendo del empeño de recolección, ordenación y fijación de folkloristas, antropólogos, musicólogos y lingüistas, la cultura agraria no tiene nada de fijación, ya que el agricultor «solo conserva lo que repite. No hay, para él», afirma el artista, «otro soporte que la transmisión viva, generación tras generación, semilla tras semilla» (Perejaume, 2015, 23). Un académico, en cambio, cree que solo se conserva lo que es fijado, lo que es ganado contra la inevitabilidad del tiempo. Una fijación que está presente no solo en las fórmulas y los protocolos científicos con los que pretende capturar lo vivo, sino también en los materiales que intentan capturar el movimiento y el dinamismo de la vida misma. De esta preocupación excesiva por la fijación proviene «la obsesión con los soportes duraderos —los mármoles, los bronce, pero también el hormigón, el acero inoxidable», así como «la obsesión con las diversas formas de archivo, historiográficas, museográficas, alfabéticas, etc.». Desde esta perspectiva, tanto la invención de la pintura al óleo como la de la propia imprenta resultan hitos en esta teleología humana, demasiado humana, de la permanencia y la fijeza, de lo perenne, incorrupto, inmaculado, en definitiva, de aquello «que no se disuelve» (Perejaume, 2015, 24). En nuestros días, la obsesión por la fijación y la preservación va más allá de una preocupación por la duración del material del objeto único y centra el valor de la obra de arte según el criterio cuantitativo de la copia múltiple. De la popularización de la imprenta y el grabado en época moderna a los usos actuales de las impresoras 3D, el crecimiento demográfico de las imágenes no ha cesado de acumular estratos en el mundo, tal y como se infiere de *Les diapositives* (2003).

Sin embargo, «antes de ser fijada» y sobreexpuesta, la cultura agraria, o «la agrariedad» —tal y como la define Perejaume—, «prefiere enterrarse de nuevo» para volver a germinar, para insertarse en el

⁵⁷⁶ Perejaume distingue este canto agrario del canto romántico, el cual parece que se manifiesta «por maravilla», como si quisiera merecer una parte de voz remota. Contrariamente a este, existen otros tipos de cantos, más colectivos y generosos en ciertas concepciones primitivas, «en las cuales, a través del canto, los humanos se relacionan con la vastedad, como si participasen, con su voz, de otra voz mucho más extensa en el tiempo y en el espacio» (Perejaume, 2008, 29). El canto, entendido como una semiótica asignificante, compone, con todas aquellas agencias no humanas, la conformación de mundo: «en una concepción no estrictamente científica del universo, la fuerza y la inmensidad de los elementos o bien aterrorizan o bien engendran el canto. Pero el canto también es el propio de gargantas que pertenecen a los mismos elementos cantados» (Perejaume, 2008, 30).

ritmo vital del nacimiento, muerte y renacer.⁵⁷⁷ La concepción de la agrariedad no reivindica un ruralismo desde el punto de vista de un ecologismo romántico, de la naturaleza trascendente.⁵⁷⁸ En contraste con los presupuestos de la ecología profunda, la agrariedad destaca la existencia y el valor de otro tipo de subjetividades moleculares que desterritorializan las cortinas de hierro ontológicas del sujeto liberal. La cultura agraria le sirve para constatar que «hay otras formas posibles de vida y relación con el mundo que la que tiende a imponernos la realidad actual de una manera exclusiva, global y homogénea» (Perejaume, 2015, 25-26). Y es en este punto donde Perejaume se muestra más guattariano: habida cuenta de los mecanismos de sujeción social y servidumbre maquina que pone en marcha el capitalismo mundial integrado, la verdadera revolución se fragua en las intervenciones que podamos realizar en nuestra cotidianeidad y en nuestros imaginarios: «Más allá de su patrimonio concreto, el patrimonio que ha aportado el campesinado al tardocapitalismo nuestro es», según Perejaume, «la experiencia de otro imaginario posible». Su valor revolucionario reside precisamente en servir de ejemplo de una modelización subjetiva no homogenética, que está comprometida con la sostenibilidad social, medioambiental y mental, y la heterogeneidad en lo subjetivo. En este sentido, deviene una herramienta subversiva a la luz del momento postpolítico que vivimos, del fin de la historia y del fin de las ideologías, que justifica las políticas extractivistas beligerantes que sobrecodifican todos los universos de valor con arreglo al axioma del beneficio.

La agrariedad propone reemplazar la captura del significante por el cultivo de una relacionalidad expandida y sin límites: «Quizás lo que nos pide el mundo es que tengamos tratos más francos y cercanos: tratos de tú a tú, tratos a mano, tratos a azada, tratos a brazada o a pie. Porque ya le está bien, al mundo, nuestra presencia, pero la quiere de verdad y no exclusivamente ociosa, ocular y de lejos [...]. Un mundo donde haya menos a ver y más a vivir». Los gestos agrarios del agricultor (cavar, abonar, conducir a los animales, el arado, pastar, segar, recoger...) «son todos ellos gestos con el mundo, gestos de proximidad con el mundo de la vida, gestos de presencia, de compañía, de sentido». Con estos gestos agrarios, Perejaume nos invita a repensar nuestras subjetividades y nos exhorta a enriquecer nuestra experiencia con el mundo, esto es, «decir directamente con el planeta, con las cualidades corporales del planeta». El imaginario capitalista que subyace en la idea de dominación, control y posesión de la naturaleza por una cultura que se sitúa en un afuera, hunde sus raíces en la Ilustración y en el auge de la modernidad tecnológica.⁵⁷⁹ Sin embargo, que este imaginario generalizado sea compatible con la prosperidad humana es, a la luz de los desastres

⁵⁷⁷ Hemos traducido *agrariedad* a partir del neologismo catalán acuñado por Perejaume *agrarietat* (2015, 24).

⁵⁷⁸ Tal y como sostiene el propio artista, «a diferencia de los románticos, observamos cada vez con mayor escepticismo la eternidad de la naturaleza». Porque somos progresivamente más conscientes del alcance del impacto humano sobre la Tierra: «¿estamos ahora lo suficientemente seguros de que la actividad humana no puede borrar una montaña?» (Perejaume, 2008, 19).

⁵⁷⁹ En este sentido, tal y como sostiene Luigi Pellizzoni en *Ontological politics in a disposable world. The new mastery of nature* (2015), a medida que hemos desarrollado nuestra capacidad para investigar, regular, apropiarnos, mejorar y destruir la realidad material, se han confeccionado asimismo nuevos relatos científicos y sociales de la naturaleza, nuevas formas de relacionalidad y nuevas formas de poder. Esta intuición revelaría nuevos entrelazamientos entre la política y la ontología en la gubernamentalidad neoliberal, destapando una renovada forma de acumulación de capital auspiciada por el desarrollo de tecnociencias en áreas como el cambio climático, la geoingeniería y la biotecnología. El estudio trabaja sobre la hipótesis de que con la reciente mutación del relato acerca de lo que constituye la naturaleza, han surgido nuevas formas de dominación, explotación y destrucción, que no se entienden sin la relación que tienen con las formas de dominación social. A la luz de las crisis ecosistémicas, Pellizzoni revela la necesidad de elaborar nuevos marcos críticos y prácticas antagonistas, con el objetivo de desafiar la racionalidad tecnócrata que subyace en estos desarrollos.

medioambientales, sociales y de la psique, por lo menos negociable: «el medio forma aquellos que lo habitan, lo ha hecho hasta ahora. Sin cortes entre el individuo aprendiendo y el lugar de aprendizaje. Podríamos decir que la formación era mutua» (Perejaume, 2015, 28-29). El proyecto *Suro pelagré* (2011) [Fig. 139], producido con motivo de la retrospectiva en La Pedrera, constituye una evidencia de ello. Perejaume reviste parte de las columnas de piedra esculpidas con bajorrelieves por Jujol, con una corteza de alcornoque. Tanto la corteza geológica de Perejaume como el relieve leñoso de Jujol dan cuenta de la sensibilidad agraria de ambos.⁵⁸⁰ Esta sensibilidad abre la puerta a entender la pertenencia desde una perspectiva cosmopolítica —definida más allá de una lógica del reconocimiento que legitima dinámicas posesivas y explotadoras— basada en la noción de la reciprocidad como creación.⁵⁸¹

El principio de agrariedad generalizada no solo nos permite constatar el papel elemental de las agencias animales, vegetales, minerales en nuestras formaciones subjetivas, sino también el hecho de que somos portadores de una sabiduría ancestral, de un modo de hacer que es propio de aquel humano que no necesita construir ninguna distinción con la naturaleza: «sentimos las pulsaciones de la vida, y como la hoja verde sale de la yema, y el lugar concreto que origina mitológicamente la vida humana en nuestra cultura y que origina, históricamente, la organización social». Perejaume pone el caso de la mitología de la cultura sumeria, concebida entre las planas aluviales del Tigris y el Éufrates, como un ejemplo de cómo sus devenires colectivos «pueden ser concebidos como una agrariedad prehumana», donde la tierra y el agua eran consideradas el origen de todo lo vivo.⁵⁸² La familiaridad que experimentamos al ver sus instrumentos de cultivo constituye una evidencia del *continuum* entre el presente y el pasado, tanto como de una transversalidad entre culturas que conecta la cultura sumeria, la judeocristiana y la grecolatina: «reconocemos todos esos materiales como si los lleváramos sembrados dentro» (Perejaume, 2015, 43). El principio de agrariedad implica, por extensión, la existencia de un principio de cultivo generalizado de las formas de vida en lo medioambiental y lo social, en base a un nuevo sentido de finitud y responsabilidad hacia «la tierra que nos alimenta, [...] la tierra que nos sostiene y la tierra que somos» (Perejaume, 2015, 45).⁵⁸³

La postulación del principio de cultivo generalizado no aspira simplemente a reconocer su existencia actual como constatación de su persistencia en el tiempo, sino más bien a nutrir un cuidado y un afecto activo hacia el lugar y la tierra que deben ser análogos a la cría de nuestros hijos o de nuestros animales no humanos. Los agricultores, con sus «rendimientos más primigenios que

⁵⁸⁰ Perejaume identifica esta cualidad en las figuras de Jacint Verdaguer y de Joan Miró, «uno que escribe como un labrador y el otro que pinta como un agricultor» (Perejaume, 2015, 38).

⁵⁸¹ «Hay muchas formas de ser lugar, pero tendría que estar excluida la capacidad de dominio [...]. Pertenecer no es poseer. Los lugares no son humanos; asimismo, sus ganas de hospitalidad se ajustan con las nuestras [...] el lugar es nosotros, pero el nosotros nunca es nuestro» (Perejaume, 2015, 93-95).

⁵⁸² Naturaleza y cultura, sin embargo, a su vez están estrechamente imbricadas en nuestros días, y nosotros, un nosotros «expandido», somos creación de ellas, así como del sol: «Lo que nos hace nos deshace. Pasado y presente son creaciones nuestras, como nosotros la suya» (Perejaume, 2015, 42). El principio de «igualdad cronológica», por tanto, es contiguo a una «igualdad substancial del mundo, botánicamente, animalmente compartido» (Perejaume, 2015, 56).

⁵⁸³ «El espacio físico que habitamos reclama un trato más fraternal, una cordialidad renovada, [...] un acto mutuo de amparo. La cuestión es cómo podemos alcanzar una atención amorosa más viva hacia el concreto geográfico, hacia las cosas de la tierra, hacia el entorno inmediato» (Perejaume, 2015, 49).

primitivos» y su «conocimiento [...] de los primeros planos» con los que gestionan la huerta, el campo y el bosque de un modo integral, dan forma a prácticas de producción de localidad que son tributarias de una «cultura estrellada en la tierra», una cultura con la que consiguen estar «incrustados en el mundo» y, de esta manera, permanecer alejados de esta mirada distanciada, descorporeizada y aérea de la cultura global contemporánea, hasta el punto de que «cuanto más se estrechan los horizontes, más se levantan las cosechas» (Perejaume, 2015, 46-47). Los más humildes modelos de cultura agraria, con su gestión compartida del ganado, de los estercoleros y, sobre todo, con la idea del espacio nutrido, ofrecen un valioso ejemplo para configurar nuestra subjetividad en relación con el lugar, el entorno y el medio. A través de un injerto del conocimiento ancestral en nuestro presente, Perejaume propone la idea de «cultivar el espacio: en el espacio del espacio», esto es, nutrir el entorno inmediato como una manera de nutrir el entorno planetario (Perejaume, 2015, 49).⁵⁸⁴ O, lo que es lo mismo pero formulado en otros términos: «el déficit de atención al concreto geográfico puede derivar, finalmente, en un déficit de atención hacia el mundo entero» (Perejaume, 2015, 54). El cultivo del espacio ofrece un antídoto al pensamiento identitario tecnócrata que percibe a la Tierra como si fuera un mero receptor pasivo de nuestras acciones, y propone hacer, vivir y producir el lugar como el punto de partida para suturarnos en el entorno, para que podamos vernos como gérmenes del espacio, como conformando «un campo de cabezas: unas cabezas-semilla» (Perejaume, 2015, 36).⁵⁸⁵

Contrariamente a lo que predica la mirada globalizadora, los lugares «no rivalizan», no hay ninguno repetible, prescindible, ni existe ninguna «jerarquía de unos sobre otros», sino que «todos tienen su superficie de peso». Un lugar no se encuentra, sino que se crea, se produce; en definitiva, se trabaja, tal y como el lugar nos trabaja a nosotros mismos: «no hay lugar a escoger, más bien es el lugar que nos escoge». Y es atendiendo esta pragmática generalizada en la que nada permanece estático, en la que ninguna existencia se da por hecho, que «tendríamos que sabernos dignos de un lugar determinado [...] y concentrarnos un poco más en aquello que somos, allí donde estamos», dado que «entre el cuerpo que somos y el lugar donde estamos hay continuidad».⁵⁸⁶ Más que a un cambio de usos agrícolas, en la actualidad asistimos, según Perejaume, a «un desuso del suelo» fértil y productivo. En nuestra cultura de la movilidad, el lugar pasa de estar clavado en el suelo «a ser una imagen más en circulación, sin paciencia ni destino», un mundo «ligeroy rasgado, que va por el mundo, de vacío, como las nubes». Según el artista, nuestra mirada aérea de alta precisión ha sido soldada en nuestro imaginario por las tecnologías de geolocalización, lo que ha generalizado una

⁵⁸⁴ El compromiso con el cultivo de Perejaume se puede poner en relación con la ética de Spinoza, en el sentido de que las pasiones alegres y el incremento de *potentia* constituyen una relación de composición, y no de substracción: «Siempre estaré a favor del espacio generador de espacio y en contra del espacio conquistador y expansivo. La diversidad genera diversidad» (Perejaume, 2015, 93).

⁵⁸⁵ «Mientras que en la física de Kant las cosas solo llenan un espacio preexistente, en el Campo las cosas conforman el espacio, lo generan. Y de la misma manera que, pairalmente, si sabes utilizar bien los recursos naturales, cuanto más los utilizas más productivos y fértiles devienen, que es como decir que cuanto más y mejor se trabaja una tierra más bien trabajable resulta, también en la concepción agraria del espacio, cuanto más se aprovecha, más hay» (Perejaume, 2015, 96).

⁵⁸⁶ Volvemos a encontrar en este caso el juego entre el ser y el estar en catalán. En dicha lengua se emplea *ser* en lugar de *estar* cuando el verbo se asocia a un adverbio de lugar o cuando está seguido de un adjetivo que determina una cualidad permanente o difícilmente cambiabile a corto plazo. Transcribimos el fragmento original: «I concentrar-nos una mica més en allò que som, allà on som, d'estar-nos-hi. Perquè entre el cos que som i el lloc on som hi ha continuïtat» (Perejaume, 2015, 51).

visión descorporeizada que ha desvalorizado y abstraído la gravedad y profundidad del lugar (*Inventari*, 1999 [Fig. 140]). Este ojo captador constituye, al decir del artista, «el triunfo del vuelo del angelismo, del desprendimiento. Hay un punto extremo en el que el deseo de uno sería llegar a generar verdadero extraterretrismo» (Perejaume, 2015, 51-53). Frente a la desterritorialización de la experiencia que ejercen estos regímenes de la mirada, resulta preciso territorializar las relaciones afectivas entre los cuerpos que pueblan el lugar.

Con la concepción del cultivo generalizado, más que proponer un retorno a la actividad agrícola propiamente, Perejaume plantea «la necesidad de replantar el mundo mismo, de llevarlo un poco más a ras». Si la Tierra se ha desconvocado progresivamente de nuestro imaginario, hoy hace falta «que comparezca el mundo, que tengamos tratos, por el hecho de haber vuelto y haber retomado su más inmediata imagen, sea cual sea» (Perejaume, 2015, 54). En este proyecto, la finitud humana se agencia con la inmediatez del lugar con el objetivo de sentir «el instante geológico», el instante biológico, zoológico e hidrológico que compartimos. La gravedad nos clava en el lugar, proyectando un campo magnético sobre nosotros, para permanecer y hacer el lugar, «y por eso la gravedad es un don, como si el mundo se nutriera de nuestro peso y nosotros brotáramos del suyo» (Perejaume, 2015, 55). En este sentido, los milagros que envuelven a las vírgenes de la tradición popular del barroco son ofrecidas como referentes que «celebran la gravedad», como «enclave del cielo en la tierra» (Perejaume, 2015, 15). Perejaume habla del «poder locativo» de las vírgenes como un efecto de la gravedad que las hace inseparables del lugar al que pertenecen. Aunque no es reducible a ella, la lugarización puede encontrar expresión en las máquinas lingüísticas. En este sentido, Perejaume pone como ejemplo la lengua catalana, la cual fue «militarmente derrotada» y «privada de academia» en tiempos de la Guerra de Sucesión, tras lo cual experimentó un profundo proceso de lugarización, lo que hizo que se enriqueciera en cada enclave y conformara para cada infralocalidad repertorios específicos que permitían identificar rápidamente la procedencia exacta de cada hablante en un radio muy limitado, hasta el punto de que, al decir del artista, las palabras se habían transformado en topónimos (Perejaume, 2015, 16).⁵⁸⁷

El texto «Conreu general» (cultivo general), incluido en *Paraules locals*, constituye un verdadero diario de a pie en el que el artista elabora cuidadas descripciones desde, en y con el campo, el campo que es lugar y el campo que es tierra.⁵⁸⁸ Elaboradas a la manera de éfrasis afectivas del entorno inmediato cuya fuerza poética expresa el movimiento de la vida misma, sus meditaciones forjan constelaciones de pensamiento y producen efectos materiales constitutivos de subjetividad. El principio de cultivo generalizado que postula Perejaume parte de su concepción de lugarización y agrariedad y fundamenta su entendimiento de *Campo*, con mayúscula, ampliamente desde su

⁵⁸⁷ «Visto así, con la modulación de cada procedencia, todas las palabras resultaban, hasta cierto punto, topónimos [...] las palabras sonaban y hablaban por boca de un lugar». Este enriquecimiento pragmático de la lengua contrasta con la situación actual, en la que experimenta un acusado proceso de estandarización, «más comunicativa que expresiva y, por tanto, progresivamente desprendida de cualquier procedencia demasiado concreta» (Perejaume, 2015, 16).

⁵⁸⁸ El texto se compone de los siguientes capítulos: «Carta a los amigos del campo», «La repetición y el olvido» y «Para el Campo, en nombre del Campo (Once finales de rebrote)» (Perejaume, 61-102).

dimensión natural, cultural y tecnológica.⁵⁸⁹ Como sostiene el artista, «todo, ciertamente, es Campo: un Campo absoluto, dilatado, con la avivación ambiental que se produce sobre todos los accidentes de su dominio» (Perejaume, 2015, 83). ¿Cómo podemos cultivar nuestros campos, nuestros entornos o campos posthumanos en los que vivimos?, se pregunta Perejaume: «¿Cómo se integra todo esto en una idea de cultivo?» (Perejaume, 2015, 83-84). La idea de cultivo general que parte de la idea de campo expandido, se desarrolla por oposición a la de paisaje y se presenta como una manera de redimir tanto nuestra mirada como el propio oficio de la pintura: «muchos de los que nos hemos dicho o dejado decir [paisajes] con nuestras elucubraciones, hemos contribuido a la especulación semántica del término y hemos visto, asustados, como a finales del siglo XX la especulación semántica y la especulación territorial de la palabra se ufanaban juntas» (Perejaume, 2015, 62). La representación y lo discursivo ha secuestrado nuestra capacidad sensual de la inmediatez, de aprehensión del propio entorno.⁵⁹⁰

La consolidación del paisaje como género pictórico trajo consigo la cristalización de la idea que «la naturaleza es una materia que podemos tanto desplazar del lugar de origen como conformar visualmente». Y, visto desde nuestros días y tras constatar la superpoblación de imágenes desprendidas de la Tierra, «una consciencia decididamente “paisajística” se presenta como más bien nociva» (Perejaume, 2015, 63). Sin embargo, aunque el paisaje nos haya arrancado del lugar, otras configuraciones existenciales, otros modos de habitar, son efectivamente posibles, dado que «el mundo siempre está al alcance» (Perejaume, 2015, 93). Consciente de que necesitamos un nuevo vocabulario para expresar una nueva consciencia y para producir una nueva subjetividad, Perejaume propone generalizar la palabra *Campo* para aludir a la relación que mantenemos con el lugar, en la medida en que «es un término que está mucho más ligado a la actividad de vivir y fundirse» (Perejaume, 2015, 63). A partir de aquí, Perejaume desarrolla su concepción acerca de las relaciones íntimas entre creación y repetición, o, para ser más concretos, sobre la repetición como creación: «ningún árbol se plantea nunca una manera diferente de hacer rama o de frutar. Quizás porque entre ellos la repetición siempre es nueva: viva» (Perejaume, 2015, 69). En este sentido, la creación es entendida en su más amplio espectro, uniendo cultura y naturaleza, arte y tierra: «la botánica inventa repetirse», del mismo modo que «cada semilla inventa pintar». Históricamente, tanto en la naturaleza como en la cultura, la creación «es una voluntad general y obstinada». En «la cultura de ahora», sin embargo, los «brotes y rebrotes» se someten a «la voluntad explícita de innovar, de singularizarse y de procurar conservarse físicamente en los siglos». Perejaume se refiere de esta manera a la obsesión por la novedad que satisface las demandas productivistas y consumistas, y a la unicidad y la permanencia que caracterizan los devenires colectivos de nuestras sociedades contemporáneas (Perejaume, 2015, 64).

⁵⁸⁹ Perejaume destaca estos tres aspectos de la Casa Bofarull de Jujol, la cual describe como «un edificio donde, talmente los cultivos de un albañil, se adivinan los surcos de la tierra y, lleno de agua, el canal refleja la dureza del medio y del milagro de la planta» (Perejaume, 2005, 233).

⁵⁹⁰ «Ahora mismo, decir esta palabra es como dispersar una capa muy fina de letra sobre una extensión ociosa de cosas. Se trata siempre del mundo visto en un lienzo donde se abre un ventanal, y cuesta, sinceramente, tener tratos reales y provechosos con el mundo a partir de la palabra, porque, para ella, el mundo está siempre afuera, como si no se pudiera entrar» (Perejaume, 2015, 62).

La repetición —el ritornelo o el hábito— no se da necesariamente de lo mismo, sino que puede constituir una diferencia en sí, una «modulación inevitable de la mudanza», como lo expresa Perejaume. En el caso de la agrariedad, la una va con la otra, en un juego en el que «reconocer y descubrir», «hábito y sorpresa», «cambio y continuidad», se componen una con otra. Es en este sentido que la cultura puede ser entendida «como un espacio reiterativo de cultivo, de conservación, de renovación», donde arte y vida, cultura y naturaleza, y «Obras y Campo», constituyen expresiones de la inmanencia de una vida (Perejaume, 2015, 66). Conectando con la idea guattariana de que las obras de arte están permanentemente expuestas a su abolición, Perejaume sostiene, parafraseando a Joan Miró, que «el arte puede morir» y, sin embargo, «lo que realmente cuenta es que haya esparcido gérmenes sobre la tierra». Y es que para el artista, al final, «no es una obra lo que importa» —una vida—, sino más bien «la trayectoria del espíritu durante la totalidad de la vida, no lo que se ha hecho, sino lo que deja entrever y facilita de hacer a los demás, en una fecha más o menos lejana».⁵⁹¹ En este sentido, la crítica de arte, activista y curadora Lucy Lippard sostiene, de un modo similar, que «el arte debería ser como sembrar, y este es el tema central de algunos artistas que trabajan como jardineros contemporáneos» (Lippard, 1983, 229). Cada una de nosotras, criaturas terrestres, es una viva expresión de una misma substancia, de manera que «todo el legado que somos y que llevamos, toda la sucesiva manifestación de substancia actualizada, todo se dibuja y se redibuja como una respiración, como una reanimación» (Perejaume, 2015, 68). Y cultivar el lugar es cultivarnos a nosotros mismos, desde el momento en que estamos hechos de los mismos lugares, del mismo mundo.⁵⁹²

La obsesión humana por conservar contrasta con la circularidad rítmica entre muerte y nacimiento con la que el campo renueva perpetuamente su existencia. Como sostiene el artista, «el afán humano para que algunas creaciones se perpetúen es muy notable. Archivos y museos actúan a veces como un culto imitativo de la vida eterna; otras veces, como un consuelo para la vida mortal». Que la cultura tenga este afán conservador, da cuenta de que en lo más profundo del imaginario subyace la idea de que en la vida todo es creativamente finito y expuesto a la extinción: «el afán por perdurar, el entumecimiento de las estrategias de conservación y la agresividad de los mismos materiales puestos a competir todos juntos, no hacen más que evidenciar una vertiginosa expectativa de fugacidad». Tal y como preconiza el artista, «por mucho esfuerzo que pongamos para evitarlo, toda obra tiene el nombre del olvido». En el campo, sin embargo, todo se renueva mediante una «reiteración agraria» que «atraviesa el olvido» y que destaca por su «virtud de deshacer y rehacer». Perejaume parte de esta noción de la finitud como condición de posibilidad de la creación de vida para extrapolarla a la creación en general, no solo artística, sino entendida desde un punto de vista más amplio, de las formaciones subjetivas. Y la consciencia de la extinción, de la abolición y del olvido, deviene la condición operativa para nutrir las modalidades existenciales: «me

⁵⁹¹ «El arte implica resistencia», entrevista de Perejaume por Bea Espejo, *op. cit.*

⁵⁹² En este sentido, Perejaume sostiene: «saberse acompasar con la repetición profunda es posible. La tierra que los árboles comen es la tierra que se los come. La degustación es completa, impresionante. También nosotros comemos planeta, lo somos» (Perejaume, 2015, 70).

pregunto si no tendríamos que recuperar, para el mundo de hoy, los aspectos fértiles que tiene el olvido en culturas más arcaicas y rurales» (Perejaume, 2015, 70-71).

Aprender a saber olvidar permite, según Perejaume, entender la memoria no tanto como una carga, sino como una fuerza generativa que posibilita ser de otro modo, que permite que tenga lugar una «reaparición nunca igual del todo» (Perejaume, 2015, 82). La figuración de un estercolero sirve al artista para entender las potencialidades fertilizantes del olvido, ya que este «no carga con el pasado, sino que lo retoma», en el sentido que si un residuo es productor de vida, suprime de hecho los antagonismos entre pasado y futuro.⁵⁹³ Perejaume también pone en relación la cualidad transversalizante del estercolero con el carácter unitario del retablo barroco, en particular por la cualidad no jerárquica de temas y por la imbricación de elementos pictóricos, escultóricos y arquitectónicos,⁵⁹⁴ hasta el punto de que todas las entidades naturalculturales que habitan el campo, todos aquellos cuerpos más que humanos que crean mediante el olvido, se imbrican unos con otros, como adquiriendo la forma de una cenefa.⁵⁹⁵ La obsesión con la conservación de nuestra cultura, esto es, el «esfuerzo de resistencia» en el que se implica, hace ver la destrucción y el olvido como una opción lamentable. Contrastando con esta visión, Perejaume sostiene que «en el ámbito patrimonial [...], las obras hechas para la posteridad viven de traicionar su naturaleza mortal». Nada escapa a la fuerza del olvido: «el olvido surge constantemente para seguir surgiendo. Es inútil querer escapar de su acción». Y es que en la vida «se retiene [tanto] como lo que se olvida» (Perejaume, 2015, 72-75). La naturaleza seminal del olvido es el elemento que permite infundir vitalidad, heterogeneidad y complejidad a cada ritornelo subjetivo y afectivo: *No arribarem mai a cap imatge on es pugui descansar?* (2004) [Fig. 141], *La pintura m'ha dit que prou* (2007) [Fig. 142]. Y es quizás el compostaje el método más efectivo de poder digerir el obrar excesivo del humano, tanto como para poder vivir a pesar de la multitud de obras e imágenes que nos acechan.⁵⁹⁶

⁵⁹³ El *continuum* entre muerte y vida que encapsula el estercolero se puede poner en relación con el *dictum* deleuzoguattariano de que cualquier creación implica una destrucción, y viceversa, o con la relación entre caos y complejidad, finito e infinito, que caracteriza toda obra de arte. Perejaume alude a estas relaciones cuando sostiene que «el arte mismo juega a favor y en contra: nos propone un discurso de esfuerzo y coherencia, de razón, excediendo a la vez estos propios límites» (Perejaume, 1990, 150).

⁵⁹⁴ «Ahora es el momento de celebrar la obra dorada de los estercoleros. Porque los estercoleros tanto nos llevan a hablar de los lazos de lo grande con lo pequeño como de la equivalencia de aquello valioso con aquello que no lo parece. Que, por eso, en plena escatología barroca, comparte la consciencia de campo, donde asuntos obscenos y groseros estercolan con asuntos elevados y cultos, y por eso los retablos se manifiestan como una fiesta mayor de las heces y el cielo como un ciego *caganer* de retablos. Y va apareciendo, poco a poco, el detalle fondo de separar, en el Campo, unos oros tirando a pobres y de ponderar finalmente la suciedad del oro y la pulcritud de las heces. Un estercolero de oro puro: los quilates de heces» (Perejaume, 2015, 100-101).

⁵⁹⁵ Tal y como sostiene el artista, la cenefa «es como una hilatura, como una estampación gigante, pautada y continua, de unas sustancias que hacen la vida, que son la vida» (Perejaume, 2015, 85). En otra parte afirma: «tejidas y destejidas las glebas, cada vez de cada vez, con el brote y el estiércol —esto es, cosido, el Campo, con el jugo de la corrosión que baja y el de la sabia que sube— como motivos sinuosamente combinados de una orla en continuo reavivamiento» (Perejaume, 2015, 72).

⁵⁹⁶ «Esta idea de que las obras libradas al olvido se tienen que podrir bien, para nutrir obra nueva desde allí, proyecta sobre la substancia del olvido un aspecto reparador [...] una densidad, en la fina granulación de la cual parece que todo ya haya sido hecho y que todo esté por hacer tantas veces como haga falta» (Perejaume, 2015, 75).

7.4. Líneas de fuga: los aparatos desmediatizantes de Andrés Vial

Los agenciamientos ético-estéticos de Perejaume pueden ponerse en relación con la práctica de creadores contemporáneos que, desde distintas aproximaciones, se involucran en el cultivo de una sensibilidad agraria que consigue desterritorializar los hábitos de pensamiento dominantes y, al mismo tiempo, promover la proliferación de formaciones subjetivas posthumanas. Este es el caso del artista Andrés Vial, cuya práctica explora las maneras en que nuestra relación con el entorno está mediatizada por el arte, tanto como las maneras en que el arte está influenciado, determinado y constituido por el entorno. Buen ejemplo de ello es el proyecto *El complejo verde* (2017) [Fig. 143], el cual investiga el efecto que ejerce, en nuestras formas de habitar el planeta y de relacionarnos con el territorio, el secuestro de la percepción que efectúa el constructivismo lingüístico-cultural por la representación, lo simbólico y la realidad psíquica. El proyecto se puede describir como un gran organismo mutante formado por tres componentes relacionados que, sin embargo, operan con relativa autonomía.⁵⁹⁷ *Distance* consiste en una estructura de madera instalada a modo de cercado, con listones fijos o móviles que se intersecan y se superponen, que se elevan a ras de suelo. Esta estructura está poblada por diversas plantas —entre las cuales se advierten un helecho (*Filicopsida*), un potus (*Epipremnum aureum*), una *Canna indica*, un *Anthurium*, etc.— y varias frutas consideradas tropicales, como una piña y un plátano. Frente a esta y separada de ella, se dispone en el muro un paisaje miniaturizado al que solo se puede acceder a través de unos binoculares situados detrás del cercado. *Partial view* es un grupo de recortes de fotografías de paisajes extraídas de enciclopedias, agrupados en función de sus características geográficas y cubiertos parcialmente con un Post-it® verde [Fig. 144]. Finalmente, *The unattainable own small place* presenta unas estructuras de madera dispuestas contra los muros, compuestas por un listón de casi tres metros y una pequeña base que delimita una porción de territorio verde [Fig. 145].

Las tres propuestas giran en torno a una misma cuestión: la percepción sobre, a través de y en consecuencia del paisaje. El paisaje no como un lugar concreto, sino como una mirada, una idea. Una distancia en sí misma. La interacción dislocada con las diversas unidades de paisaje encarna el proceso de disociación con el que el capitalismo avanzado desmiembra todas las esferas y aspectos de la vida, tanto en su dimensión espacial como en la temporal, segregando la naturaleza en un espacio autónomo divorciado de cualquier proceso social, político y económico. Este mecanismo da pistas de la relación que guarda la dislocación que promueve la mirada paisajística con nuestra forma de relacionarnos con el territorio, no solo con los otros naturalizados, sino con todas aquellas alteridades humanas de las cuales nos dislocamos.⁵⁹⁸ En este sentido, *Partial view* y *The unattainable own small place* son tributarias de *Distance*: ambas son vistas parciales que satisfacen al ojo taxonómico

⁵⁹⁷ Tal y como afirma el propio artista, «el complejo verde es una serie de trabajos que vengo desarrollando desde hace varios años. Es una posibilidad que me entrego de resguardar procesos de investigación visual bajo un paraguas mayor. En este caso, un nombre como el complejo verde me permite dar un sentido orgánico al grupo de piezas que lo componen, así como un carácter ecosistémico». En «Acortar brechas y distancias. Andrés Vial en conversación con Christian Alonso», en Alonso (2019c, 143).

⁵⁹⁸ «Creo que es muy importante reaprender esta relación con la naturaleza desde el punto de vista de las complejidades humanas y sobre todo desde las sensibilidades. Es en ese sentido que las obras planteadas sugieren desde una distancia el hecho de que esa barrera debe romperse, no solo en cuanto a la imposibilidad física, sino también desde la marginación simbólica.» Andrés Vial en conversación con Christian Alonso (Alonso, 2019c, 144).

y dominador y caníbal, y a su vez son vivas analogías del mecanismo de exclusión de esa mirada, hacen referencia a una mirada de una mirada.⁵⁹⁹ Tanto si se usan los binoculares como si se practica el espacio, se intuyen los diferentes elementos desprendidos de esa naturaleza representacional — los fragmentos de paisajes, las porciones de propiedad privada, los monocultivos bananeros—, y es de este modo que los visitantes experimentan la relación disfuncional que tenemos con el planeta como reflejo hiperreal de la disfuncionalidad de nuestros modos de vida psíquicos. De un modo similar a Perejaume, en *El complejo verde* Andrés Vial monumentaliza o confiere un cuerpo a todas aquellas mediaciones de nuestra mirada y de nuestros imaginarios, precisamente para poner en primer plano el carácter político de estas operaciones que, lejos de relegarse al campo de la historia del arte, tienen una influencia determinante en nuestra cotidianidad.

La naturaleza simulada y representacional de Vial traduce la exclusión de lo material real en la que se basa la concepción de la naturaleza que subyace en el imaginario del ambientalismo tecnócrata y en el ecologismo reaccionario. Este mecanismo de atomización se puede ver como una extensión de la ideología del humanismo liberal, el cual se articula en base a una serie de distancias epistemológicas que abren una infinidad de brechas entre la cultura y la naturaleza, lo masculino y lo femenino, la razón y la emoción, la mente y el cuerpo, lo humano y lo no humano, la mente y la materia, y una larga lista de dualismos antagonistas cuya misión es ensalzar la importancia de la mente humana por encima de todo y de cualquier cosa. Esta ideología sigue los presupuestos del trascendentalismo kantiano en la afirmación de la individualidad de la sustancia y la universalidad de la razón, que en la era del semiocapitalismo no ha dejado de ser instrumental.⁶⁰⁰ La variedad de brechas epistemológicas que se nos presentan como ontológicas ejerce una violencia tan nefasta sobre la diversidad de humanos y no humanos considerados otros, que es necesario ver si queremos transformar cualquier aspecto de las crisis sistémicas y medioambientales que atraviesan nuestras sociedades. *Distance* nos presenta la brecha que separa la mente de lo material real, y en ese ejercicio se nos describen las consecuencias de este modelo de pensamiento que explica el estado de insostenibilidad en el que vivimos: la sobreexplotación de los recursos naturales y del capital social, procesos de privatización y de acumulación guiados por la lógica del beneficio económico. Vial retoma y desarrolla esta cartografía en *Bipolarity* (2017), un videoensayo de dos canales en el que rastrea los bucles de retroacción entre naturaleza, sociedad, tecnología y la psique humana [Fig. 146].

Vial se interesa en particular por la relación entre los estados de ánimo y la noción de *paisaje*. El elemento que transversaliza a ambos es el litio, un metal alcalino que ha experimentado una notable revalorización por sus múltiples aplicaciones. En la actualidad se usa como espesante para grasas

⁵⁹⁹ «En *Distance* encontramos dos tipos de imágenes, unas [...] en las que aparecen pájaros habitando selvas falsas, registradas en el zoológico de Barcelona y que en conjunto con las plantas de interior —también raptadas de geografías lejanas— van narrando un paisaje ajeno pero que puede ser apropiado, gesto muy propio de las sociedades contemporáneas respecto a la articulación de sus imaginarios paisajísticos, relativos a su habitar interior» (Alonso, 2019c).

⁶⁰⁰ Según Vial, la «eliminación de la experiencia básica que guía la supervivencia, es una herencia nefasta del capitalismo salvaje, la oferta de un idilio de comodidad desde donde mirar el territorio, transformando a las personas en espectadores de su hábitat, otorgando a este una nueva categoría: la de escenografía, cosificando a este para transformarlo en un bien de consumo» (Alonso, 2019c, 147).

lubricantes, para la fabricación de armas nucleares, baterías recargables de iones de litio de nuestros smartphones, nuestras *tablets*. Sin embargo, uno de sus usos más conocidos es el tratamiento de trastornos maníaco-depresivos, como la bipolaridad. La relación entre los modos de vida psíquicos y los dispositivos paisajísticos es una cuestión que ha sido ampliamente trabajada. La innovación de Vial consiste en introducir la relación con el compuesto químico con el objetivo de mapear un enmarañamiento de agencias ético-políticas. El videoensayo se despliega en dos canales que forman un díptico. En uno vemos imágenes ralentizadas de cielos despejados con nubes ligeras, corrientes de agua, vistas de árboles y flores moviéndose lentamente por el delicado soplo del viento y al compás de una música de relajación. Vial se apropia de la estética de los videos de meditación asistida para guiar al usuario hacia un estado de calma y serenidad, al cual accedemos mientras escuchamos: «deja a un lado todos los problemas», «siéntate en un lugar en el que te sientas cómodo», «comienza a respirar profundamente», «aleja de ti todo pensamiento y emoción que surja en tu mente», «inhala, exhala, siente como la luz entra en ti e ilumina todo tu cuerpo», «siente como se van todos tus problemas y tensiones en una masa de aire».⁶⁰¹ En el otro canal se muestra una noticia del *Financial Times* titulada «Litio: el tesoro enterrado de Chile. Las vastas salinas del desierto de Atacama son uno de los mejores lugares del mundo para extraer el metal. ¿Por qué, entonces, Chile se está quedando atrás mientras el mercado está en auge?».⁶⁰²

Mientras nos dejamos llevar por la serenidad de la música ambiente y la voz en *off*, el usuario es guiado en la lectura del artículo, por el que conocemos que hoy el litio está considerado como el *petróleo blanco* y que es un recurso que, por su eficiencia, ligereza y bajo costo, podría liderar una nueva era de las baterías recargables, contribuyendo al progresivo abandono de la dependencia de los combustibles fósiles. Los acuerdos climáticos para descarbonizar las sociedades, las medidas implementadas en todas las latitudes para reemplazar una economía basada en los combustibles fósiles y la voluntad de China de dar una respuesta a la crisis medioambiental y avanzar hacia un futuro eléctrico, apuntan a la producción de baterías como un sector estratégico. Chile concentra la mitad de las reservas mundiales de litio y es el productor que ofrece las tarifas más asequibles, gracias a la eficiencia de su logística y a su situación estratégica, próxima a los mercados de automóviles más grande del mundo, China. A pesar de los avances en la especialización de su economía, el país suramericano continúa experimentando dificultades para explotar el tesoro enterrado en Atacama, incrementar la producción de litio y satisfacer la demanda de un mercado mundial creciente. Esto es así por una corrupción sistémica y por un debate no resuelto sobre la gestión de los recursos naturales que se remonta a la dictadura militar inaugurada por el golpe de estado de Augusto Pinochet en 1973. En los últimos años la escena política de Chile se ha visto envuelta en un escándalo al revelarse el financiamiento ilegal de los partidos políticos por grandes empresas, entre las cuales figura la Sociedad Química y Minera de Chile, la cual se dedica a la explotación, procesamiento y comercialización del litio. Este escándalo ha dañado la credibilidad del

⁶⁰¹ Andrés Vial (2017), *Bipolarity*, min. 00:20-6:25. Disponible en: <https://vimeo.com/280788168> (acceso: 29 de marzo de 2020).

⁶⁰² Henry Sanderson (2016), «Lithium: Chile's buried treasure», *Financial Times*, 8 de julio. Obtenido de: www.ft.com/content/cde8f984-43c7-11e6-b22f-79eb4891c97d (acceso: 29 de marzo de 2020).

sistema político y de las instituciones, del país, y ha retrasado el desarrollo de sus recursos. *Bipolarity* pone en evidencia de este modo que la locución *Keep calm and carry on* se ha convertido en un instrumento disciplinario al servicio de la ingeniería social capitalista. Creando un nuevo ensamblaje analítico-productivo que delata los vínculos politizados entre meditación escópica y la mediación farmacológica, Vial actualiza las potencialidades de una ético-estética disensual como condición operativa para brindar un nuevo orden de cosas.

Capítulo 8. La transversalidad, mutabilidad y diferenciación material de lo psicosocial y lo medioambiental. El caso de Tue Greenfort

Introducción

Tue Greenfort (1973, Holbæk, Dinamarca) es un artista transdisciplinar que vive y trabaja en Berlín. Su práctica estética se ocupa de investigar la intersección entre naturaleza, cultura y tecnología desde un enfoque decididamente guattariano, en el sentido que cartografía los desarrollos represivos y liberadores que resultan de los nexos indivisibles entre el entorno, las relaciones sociales y la subjetividad.⁶⁰³ Desde este marco teórico y metodológico, Greenfort frecuenta la historia del pensamiento ecológico, del patrimonio industrial, estudiando los sistemas biogeofísicos, la geopolítica de los recursos energéticos, la práctica de la agricultura radical, etc., para ofrecer una crítica afirmativa de las prácticas de producción científica, económica y artística. Una de las constantes que atraviesa toda su práctica artística es la preocupación sobre los modos en que los sujetos —humanos y no humanos— se configuran por la multiplicidad de relaciones que los agencian con los cuerpos que habitan su exterioridad, es decir, con sus *mundos exteriores*. Es desde esta perspectiva que el artista se pregunta: ¿quién tiene el poder de codificar la concepción de la naturaleza hoy?, ¿las ciencias naturales, los imaginarios románticos del paisaje sublime o nuestra experiencia cotidiana?, ¿qué implicaciones tienen cada una de estas concepciones?, ¿cómo se está reformulando esta concepción a la luz de las crisis ecosistémicas en curso?, ¿cuál es la aportación del arte al proyecto de transformación de los imaginarios necesario para refundar aquellas prácticas de producción de subjetividad que anticipen un futuro sostenible? Tal y como atestiguamos hoy con la emergencia de los discursos negacionistas del cambio climático, el concepto de *naturaleza* —esto es, la conceptualización de las agencias que la forman y la deforman, que la construyen y la destruyen— es un constructo en disputa que constituye la contienda entre diferentes intereses políticos, económicos y sociales.⁶⁰⁴

Partiendo de la concepción de la existencia transversalizada de Greenfort donde se superponen la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera, expresiones como *la relación con la naturaleza* o *la relación entre cultura y naturaleza* dejan de tener sentido, desde el momento en que todos los cuerpos somos parte del mismo entorno complejo. Y una vez que dejamos de ver estas entidades como esencias, tan solo emergen relaciones, conexiones e intercambios, tal y como nos enseñan Deleuze y Guattari. Desde este punto de vista, la generalización de la naturaleza de la que habla Greenfort es equivalente a la generalización de la ecología que preconiza Guattari, la cual se explica más adecuadamente por los principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad que definen las funciones del rizoma (Deleuze y Guattari, 1988). Greenfort se interesa de este modo por los bucles de retroacción entre *bios* —esto es, el concepto de la vida humana— y *zoe* —la vida no humana—, poniendo el acento

⁶⁰³ Su web personal: www.tuegreenfort.net (acceso: 4 de enero de 2020).

⁶⁰⁴ «Desde muy pequeño comprendí que la naturaleza es un campo de batalla de diferentes intereses. La naturaleza no es algo fuera de nosotros, algo que esté más allá de la ciudad o más allá de la actividad humana. Estamos insertados en la naturaleza porque también somos organismos vivientes, y cada una de nuestras acciones tiene un impacto sobre lo que denominamos naturaleza y es parte de ella» (Tue Greenfort, en Pagliuca, 2007, 230).

en los entrecruzamientos —relaciones compositivas o substractivas— entre los ecosistemas culturales y los ecosistemas naturales, para preguntarse si, en el mundo tecnológicamente mediatizado en que habitamos, somos efectivamente sujetos posthumanos y si realmente lo hemos dejado de ser en algún momento. Consciente de que, en tanto que seres encarnados, incorporados y multiestratificados que somos, formamos pieza con el mundo —esto es, experimentamos los cuerpos y el entorno circundante de un modo directo tanto en un nivel microfísico como macrofísico—, el artista se propone poner en primer plano las relaciones que a menudo pasan inadvertidas por el efecto de las máquinas culturales de representación. Para Greenfort, la experimentación es aquello que le permite conectar con todas las entidades, relaciones y procesos exteriores a su subjetividad, y es a su vez el elemento clave que determina su práctica creativa.⁶⁰⁵

Los proyectos de Greenfort abordan cuestiones que ocupan un lugar central en nuestras sociedades globalizadas, como el despilfarro, la contaminación, la gentrificación, la pérdida de biodiversidad, etc., volviéndolas visibles y audibles en la experiencia cotidiana de los usuarios que visitan las exposiciones o las intervenciones en las que participa. Como el propio artista ha afirmado, el interés hacia estos temas proviene de una sensibilidad ecológica instalada en su contexto familiar, que desarrolló cuando participó en las actividades de varias organizaciones medioambientales juveniles.⁶⁰⁶ «En ese momento», reitera Greenfort, «los problemas con los recursos finitos y la ideología del crecimiento, y cómo estos estaban cambiando fundamentalmente la superficie de la Tierra y la condición humana, se hicieron más conocidos». No obstante, prosigue, «fue solo después de estudiar arte y leer sobre artistas que realmente tenían un enfoque y un trabajo relacionados con algunos de estos temas, que comencé a desarrollar mi propia posición» (Greenfort, en Pagliuca, 2007, 228). El artista reivindica una genealogía de artistas y escuelas que abarca desde el Grupo Cobra, Robert Smithson, Hans Haacke, Thomas Bayrle, Mierle Laderman Ukeles, pasando por Andrea Fraser, John Knight, Martha Rosler, Nils Norman, la Universidad Libre de Copenhague, hasta Simon Starling, Douglas Huebler, Robert Barry, Dan Peterman, Dan Graham y Adrian Piper. Greenfort a menudo revisita el trabajo de estos artistas, los cuales considera predecesores, con el objetivo de extender las tensiones críticas de sus proyectos en las coordenadas espacio-temporales actuales. Esta operación a menudo conlleva una referencia a la autoría en el título de la obra —por ejemplo, «after Hans Haacke», que en lengua castellana se traduce como «según Hans Haacke»— con la que intenta hacer justicia a la herencia conceptual, metodológica y discursiva de la cual se siente deudor, y al mismo tiempo, actualizar sus potencialidades éticas, estéticas y políticas en nuestro mundo contemporáneo.⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ «En primer lugar está mi experiencia directa, espontánea y simple del mundo viviente que me envuelve. Esta experiencia altera fundamentalmente mi percepción de todos los otros factores en la vida. Diría que es una experiencia que sitúa mi propia existencia en una perspectiva muy modesta. Somos parte de una visión más general de conjunto. [...] Mi intento de percibir la biosfera en su totalidad empieza con pequeñas experiencias de la naturaleza y se extiende hacia fuera» (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 7).

⁶⁰⁶ Como sostiene el propio artista, este interés «proviene principalmente de mi experiencia: crecer en el campo con padres que participaron en los movimientos de izquierda en la década de los ochenta. También participé activamente en varias organizaciones medioambientales juveniles, y problemas como el calentamiento global y las guerras por los recursos han formado parte de mi agenda desde mi infancia» (Tue Greenfort, en Pagliuca, 2007, 228).

⁶⁰⁷ Greenfort combinó su formación en arte y diseño con la crítica y la historia del arte. Según el artista, su educación transdisciplinar fue fundamental para desarrollar una perspectiva crítica y una cultura artística que es necesario reconocer. Como afirma el propio artista, «ser crítico y reflexivo con mi propia práctica es un proceso en desarrollo. Es en este

El enfoque contextual con el que Greenfort desarrolla sus proyectos expresa el carácter heterogéneo de los medioambientes que sondea. Su modo de trabajar no asume ninguna linealidad y, sin embargo, sus proyectos comportan extensivos y meticulosos procesos de documentación e investigación que ayudan a tener una mejor comprensión de la complejidad de los fenómenos que trabaja en su práctica situada y encarnada. Entroncando con esta visión ecosistémica de la existencia, los proyectos de Greenfort examinan todas aquellas agencias que territorializan, desterritorializan y reterritorializan las formas de vida en lo molecular, lo social y lo geopolítico, interviniendo con su práctica creativa en procesos existentes. Prestando atención al modo en que la colaboración mutua entre diferentes entidades permite la coevolución en los sistemas físicos, Greenfort injerta con sus proyectos esta cuestión a los sistemas sociales, evidenciando todas aquellas injerencias ético-estéticas que en última instancia devienen políticas. Es en este sentido que el artista vincula el progreso técnico, cultural e intersubjetivo, a la capacidad de componer relaciones con nuestra alteridad que incrementen el grado de potencia de los cuerpos implicados, como condición operativa para reconsiderar el lugar que ocupamos en el mundo. Greenfort se ha referido a este aspecto en estos términos: «la idea de una progresión futura —ya sea técnica, cultural o desde la perspectiva de cómo tratamos a otras personas— se sitúa dentro de nuestra habilidad de ampliar o entender nuestra posición en este mundo. Para mí», prosigue, «ciertos procesos naturales —como el movimiento, el cambio y la inestabilidad— son importantes para la manera que desarrollo mis ideas» (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 8).

Se podría afirmar que toda la producción artística de Greenfort está concebida en base a un entendimiento del arte como una herramienta para la transformación de las formas de vida en el orden de lo individual, de lo colectivo y de lo geopolítico. Esto no quiere decir, como el propio artista ha manifestado en varias ocasiones, que el arte preserve un potencial revolucionario equiparable al de los movimientos sociales o al de la política institucional. Por el contrario, su potencial transformador reside en la capacidad para instituir los imaginarios, lo cual, a largo plazo, contribuye al cambio social: «el arte definitivamente tiene un papel importante que desempeñar en nuestra cultura y puede ser un catalizador importante de cambios sociales». Lo que convierte al arte en una práctica privilegiada para transformar la subjetividad es, al decir del artista, que «no es parte de un lenguaje político ya definido». Y coincidiendo con Guattari cuando enfatiza la función que otorga al arte en la evolución postmedios, Greenfort sostiene que la principal arma del arte es la capacidad de multiplicar los posibles, esto es, de actualizar un potencial infinito y virtual en una obra de arte finita y actual, desafiando de esta manera los hábitos de pensamiento dominantes que estratifican los modos de vida: «el arte tiene la capacidad de abordar los problemas de una manera muy diferente, y de hacer posibles cambios que no podrían ocurrir dentro de una comprensión tradicional de unas sociedades que se configuran mediante un sistema político» (Tue Greenfort, en Pagliuca, 2007, 236). Sintonizando con la doble ocupación ecosófica del arte —la transformación

proceso que veo mi propio interés en la noción de *arte* [...]. Un impacto real proviene de haber estudiado crítica y historia del arte. Creo que uno tiene la responsabilidad de cómo se sitúa tu propio proyecto en una historia del arte y hacer de la metaexperiencia una parte activa de la producción» (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 10).

de las formas de ser y las formas de sentir—, Greenfort sostiene que la práctica estética puede interceder en las facultades perceptivas y, de ahí, eventualmente, puede determinar el comportamiento y refundar las prácticas sociales.⁶⁰⁸

El concepto expandido de *arte* que pone en práctica no solo se expresa en la variedad de técnicas que emplea, sino también en los emplazamientos que escoge para presentar sus proyectos. Greenfort privilegia el espacio público como el ecosistema para el intercambio y la experimentación con el arte y para interpelar a un público que va más allá de lo que entenderíamos como un público habituado a los protocolos del arte contemporáneo: «el espacio público es el lugar de trabajo más interesante para trabajar porque obtienes una reacción totalmente diferente de las personas que no están tan entrenadas para mirar el arte», en el sentido de que «tienes la posibilidad de hacer una declaración pública usando el derecho que tienen los ciudadanos para hacerlo».⁶⁰⁹ Sus ocupaciones del espacio público aspiran, entre otras cosas, a revelar el modo en que el arte, y en un sentido más general la cultura visual, «no es una categoría neutral, y a menudo también se usa para cambiar y controlar el comportamiento público». Evidencia de ello lo constituyen los procesos de gentrificación cultural y la publicidad que nos induce a consumir constantemente en nuestro día a día. La gentrificación y la ubicuidad de la publicidad dan cuenta de uno de los fenómenos que definen nuestra cultura contemporánea: la privatización del espacio público, la reconversión de la ciudad en un espacio de negocio y la desposesión de los ciudadanos de lugares para el ocio y el descanso. De ahí que, como mantiene el artista, «el término *espacio público* debe ser acentuado constantemente y proclamarse que existe. Cualquier acción», prosigue el artista, «desde una manifestación hasta un *happening*, o incluso decir una opinión en voz alta, es importante, porque ese momento de conflicto constituye el espacio público» (Tue Greenfort, en Pagliuca, 2007, 240).

Desde este prisma, sus intervenciones en el espacio público pueden ser entendidas como interfaces que prueban la convicción de que el espacio público es, por lo menos, negociable. Esta es precisamente la aportación de sus agenciamientos afectivos: sentir que las cosas pueden ser efectivamente de otro modo. El imaginario colectivo es el resultado de una ingeniería social puesta en marcha por un entramado de intereses con el objetivo de mantener el orden establecido: «vivimos en el sí de un conjunto de valores constituidos que son producto de intereses y poderes específicos». Sin embargo, pensar, sentir, relacionarse, en definitiva, ser, de otro modo, es una posibilidad que existe, pero ha sido desahuciada de nuestra capacidad para imaginarla. Greenfort espera que con su arte podamos repropriadnos de nuestra imaginación para instituir el cambio: «no debemos dar las cosas por sentadas y perder la fe en el cambio. Espero generar preguntas y evocar cambios a través de mi arte, sin decir en qué debes creer o no. Eso es todo». Mientras los universos

⁶⁰⁸ «Personalmente, no estoy seguro de si quiero cambiar radicalmente la sociedad a través de mi arte, como si se tratara de una revolución. Sin embargo, creo que el lenguaje altamente sutil y especializado del arte contemporáneo puede efectuar importantes cambios de percepción y comprensión que pueden retroalimentarse en el comportamiento» (Tue Greenfort, en Pagliuca, 2007, 236).

⁶⁰⁹ En una línea similar, el artista afirma, cuando se le pregunta qué público tiene en mente cuando desarrolla sus proyectos, que «resulta difícil saber sobre quién tendrá impacto mi obra. Algunas veces uno trata de comunicarse con un grupo específico de personas, pero a menudo no está definido. Creo que el arte tiene una cualidad en el sentido de que es un sistema abierto, en el cual todo el mundo puede participar» (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 10).

de valor de la subjetividad capitalista solo multiplican las diferencias con el único objetivo de volverlas mercantilizables, los proyectos de Greenfort rehabilitan la capacidad para relacionarnos con nuestra exterioridad, para forjar una sensibilidad basada en la sostenibilidad social, mental y biofísica. En el ocaso de la sexta extinción masiva del planeta Tierra, no solo están en peligro las especies, sino también los valores de solidaridad, tolerancia y generosidad que podrían ser los garantes de una vida buena y justa: «algo grande (y no es Al Gore) cambiará nuestra condición global, y esto podría ser una amenaza tan grave incluso para las personas en el poder». Y mientras este cambio radical ocurre, «aún tenemos que resolver algunos de los principales problemas con los que hemos estado lidiando durante miles de años: guerra, hambre y codicia» (Tue Greenfort, en Pagliuca, 2007, 246).

Por último, podríamos decir que, de un modo similar a Guattari, Greenfort entiende el arte como una especie incorporal en peligro de extinción, no porque no haya artistas, sino porque está siendo progresivamente devorado por el mercado del arte y normativizado por las escuelas. El alcance de la subsunción de la producción artística por el capitalismo se expresa, como el propio artista sostiene, en una obsesión por la novedad que impide que los artistas puedan elaborar proyectos sedimentados, que sean significativos y que sean socialmente útiles: «el arte es un sistema que cambia rápidamente y en el que puede ser muy difícil sostener un debate significativo. Con la exigencia de producción del mercado del arte», prosigue el artista, «el trabajo debe de ser creado en un corto periodo y algunas veces puede ser muy superficial». Greenfort defiende que los proyectos destaquen por su sostenibilidad no solo de recursos, sino también de tiempo, como indicadores de su relevancia: «estoy más interesado en procesos a largo plazo, en los que puedo mantener un diálogo con el mismo grupo de personas y trabajar en proyectos por un largo periodo». Frente a la ubicuidad de aquellas formas culturales del capitalismo que, al estar cooptadas por un sistema insostenible, son ellas mismas cómplices de las crisis sistémicas, el artista reivindica la protección de una concepción del arte que le permita vivir como un componente elemental de la evolución humana y no humana, que nos permita imaginar y generar modos de vida sostenibles: «en el mundo natural, cuanto más complejo sea un ecosistema, más frágil y más especializado será». Estableciendo un símil con este, Greenfort sostiene que «el hábitat del arte [...] debe ser mantenido cuidadosamente mediante condiciones particulares. Su existencia depende de un sistema de pensamiento complejo. El arte ocupa un pequeño nicho, pero tiene un papel importante en la sociedad entendida como un todo» (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 9-10).

Greenfort ha participado en numerosas exposiciones colectivas y bienales internacionales en Europa, Suramérica y América del Norte. Además de las exposiciones temáticas que se celebran regularmente en su galería, la Johann König de Berlín, el artista ha sido merecedor de cuatro exposiciones monográficas que dibujan una panorámica de su extensa obra. La primera de ellas es *Tue Greenfort – Photosynthesis*, que fue acogida en el Witte de With Center for Contemporary Art (Róterdam, Países Bajos) en 2006.⁶¹⁰ La muestra exploró el carácter postnatural de aquello que

⁶¹⁰ Véase www.wdw.nl/en/our_program/exhibitions/tue_greenfort (acceso: 6 de enero de 2020).

llamamos *entorno*, mostrando, mediante diversos proyectos, el modo en que los medioambientes — rurales, urbanos, económicos, sociales— están conformados de inmediato por agencias más que humanas. Con *Medusa*, su segunda muestra monográfica, que pudo verse en la Secession de Viena (Austria) en 2007, Greenfort se preguntaba cómo podemos definir nuestro papel en el mundo teniendo en cuenta que lo humano constituye solo una ínfima parte de una multiplicidad no humana de la que dependemos. Vinculando la economía con la ecología, los discursos sobre la protección medioambiental y la explotación de los recursos, y la producción de bienes con la práctica artística, la muestra ponía en primer plano las complejas interrelaciones entre los monocultivos y la pérdida de biodiversidad y de hábitats, tanto rurales como en el espacio público de las ciudades.⁶¹¹ La tercera de ellas fue *Linear deflection*, presentada en la Kunstverein de Braunschweig (Braunschweig, Alemania) en 2008.⁶¹² En ella, el artista presentó trabajos realizados específicamente para el lugar y obras que evidenciaban el modo en que los problemas ecológicos tienen un impacto simultáneamente local y global. En su exposición monográfica más reciente, es *Tue Greenfort spiser Den Frie*, acogida en el Den Frie Centre of Contemporary Art (Copenhague, Dinamarca) en 2017, el artista construyó diferentes ecosistemas naturalculturales poblados por hongos, medusas luminiscentes, usuarios y fertilizantes químicos.⁶¹³ Por último, Greenfort fue invitado a participar en la *Documenta 13* de Kassel (Alemania) en 2012, donde presentó *The worldly house*, un pabellón donde se presentaban artistas que trabajaban ideas relacionadas con la coevolución multiespecie, exposición en la que Greenfort jugaba el papel de curador, documentalista y archivista.⁶¹⁴ Para llevar a cabo nuestro análisis no seguiremos un orden cronológico, ni de su obra ni de las exposiciones, sino que su agrupación en bloques temáticos atiende a la adecuación a una serie de ideas que a nuestro parecer sintetizan la obra del artista.

8.1. Reensamblando flujos energéticos, semióticos y socioeconómicos

Una de las ocupaciones que podemos localizar en la obra de Greenfort es la recodificación de las condiciones históricas, espaciales y económicas del lugar donde interviene. El emplazamiento del contexto expositivo, sea público o privado, no es una entidad cuya presencia es incontestablemente trascendental, que se erige en el lugar como un objeto patrimonial. Por el contrario, este se define, más bien, por la malla de relaciones que el artista construye, que vincula todos aquellos flujos, máquinas y universos de valores que lo territorializan y lo desterritorializan, y por tanto entiende que la subjetividad del lugar siempre es procesual y está sujeta a negociación. Como ha sostenido Diane Baldon, en los proyectos del artista «el interés se desplaza desde la contingencia de la ubicación a una mediación cultural que pertenece a un contexto más amplio, organizado alrededor del espacio vivo y sosteniendo (o no) el sistema ideológico del arte» (Baldon, 2010, 16). Buen ejemplo de ello lo constituyen los proyectos que fueron presentados en la muestra *Linear deflection*,

⁶¹¹ Véase www.secession.at/en/exhibition/tue-greenfort-2/ (acceso: 6 de enero de 2020).

⁶¹² Véase <https://kunstvereinbraunschweig.de/en/exhibitions/tue-greenfort-linear-deflection/> (acceso: 6 de enero de 2020).

⁶¹³ Véase <http://denfrie.dk/udstilling/tue-greenfort/> (acceso: 6 de enero de 2020).

⁶¹⁴ Véase www.tuegreenfort.net/theworldlyhouse (acceso: 6 de enero de 2020).

acogida en la Kunstverein Braunschweig, en la localidad alemana de Braunschweig, en el estado de la Baja Sajonia, en 2008. Los proyectos que fueron presentados —muchos de los cuales fueron realizados con motivo de la muestra— atendían, desde varias aproximaciones, el substrato naturcultural del lugar. Greenfort concibió el elemento del agua como un hilo conductor que relaciona la villa que acoge el centro de arte con la extensa zona verde llamada Bürgerpark, donde se encuentra.⁶¹⁵ Este pintoresco parque está segmentado por una serie de canalizaciones y extensamente poblado por lagos artificiales, piscinas y varios equipamientos para el ocio. Históricamente ha estado relacionado con el uso recreacional del agua, con diversas prácticas de ingeniería territorial, con los efectos del consumo de agua embotellada y con los residuos locales y globales que gestiona el estado.

Con motivo de la muestra, Greenfort creó *PET-flasche (im Bürgerpark)* (2008) [Fig. 147]. La pieza es una botella de tereftalato de polietileno —más conocido por sus siglas en inglés PET, *polyethylene terephthalate*—, originalmente de 1,5 litros, a la cual aplicó calor con el objetivo de reducir su capacidad a 0,5 litros, tras lo cual la llenó con agua de la depuradora de Braunschweig, situada en el mismo parque. Greenfort dispuso la botella fundida en la zona boscosa del Bürgerpark, que envuelve la Villa Salve Hospes —sede de la Kunstverein Braunschweig—, tras una valla metálica.⁶¹⁶ En la cartela ubicada en la zanja que separa a los visitantes de la botella se puede leer: «Producir 1 kilogramo de tereftalato de polietileno requiere 17,5 kilogramos de agua y produce emisiones equivalentes a 40 gramos de hidrocarburos, 25 gramos de óxidos de azufre, 18 gramos de monóxido de carbono y 20 gramos de dióxido. Tan solo teniendo en cuenta el uso de agua, se consume mucho más en la fabricación de las botellas que lo que estas jamás podrían transportar».⁶¹⁷ La pieza, dispuesta sobre una pequeña baldosa de cemento, enfatiza la absurdez del hecho que el proceso de producción de una botella desechable consume muchos más recursos hídricos de los que podría contener y transportar. Repensar nuestros hábitos de consumo más allá del reciclaje resulta imperativo para reconfigurar nuestros modos de relacionarnos en y con el entorno. Este proyecto, a su vez, plantea los efectos nocivos que tiene sobre las ecologías medioambientales y sociales el fenómeno de la privatización del agua. El suministro de agua potable es una

⁶¹⁵ En el catálogo editado con motivo de la muestra se puede encontrar, como material de investigación que empleó el artista, documentación gráfica y textual que da cuenta de la complejidad ecosocial de los entornos del Bürgerpark. Véase Kunstverein Braunschweig y Hilke Wagner (eds.) (2009), *The Greenfort: linear deflection* (cat. exp.), p. 113-129. Las publicaciones editadas con motivo de proyectos curatoriales en los que se involucra el artista, con frecuencia incluyen documentación de sus investigaciones. Esta, además de dar cuenta de sus métodos de trabajo, sirve para estimular el pensamiento y el debate crítico sobre los temas abordados, más allá de la exposición.

⁶¹⁶ La Villa neoclásica fue construida del 1805 al 1808 y ha acogido la Kunstverein desde 1945. Destacan la zona boscosa y la piscina, ubicada en el parque de la Villa, el Hollandsgärten, diseñado por Peter Joseph Krahe, el mismo arquitecto que construyó el edificio. Este jardín sigue las directrices del paisajismo inglés y de las villas del norte de Italia que se popularizó en el contexto del humanismo ilustrado. Cabe decir que este espíritu humanista era proyectado por el ideal de civilidad burguesa de principios del siglo XIX. Las puertas del jardín privado se abrían para los residentes de Braunschweig unos pocos días a la semana. El nacimiento de la Kunstverein en Alemania está ligado al compromiso de la burguesía con la cultura de este siglo.

⁶¹⁷ «Producing 1 kilogram of PET PL requires 17.5 kilograms of water and results in air emissions of 40 grams of hydrocarbons, 25 grams of sulfur oxides, 18 grams of carbon monoxide, 20 grams dioxide. In terms of water use alone, much more is consumed in making the bottles than will ever go into them». Citado en *The Greenfort: linear deflection*, p. 70. Fuente: Paul Mc Randle (2004), «Behind the scenes: bottled water», en *State of the world. Progress towards a sustainable society*, Abingdon y Nueva York, Earthscan y Worldwatch Institute.

responsabilidad de los gobiernos en todas las escalas, ya que constituye una materia de salud pública y por ello da cuenta de la salud democrática de cada país.

Sin embargo, hay algunas voces que no están de acuerdo con esta idea. El ex director ejecutivo de Nestlé, Peter Brabeck, afirmó recientemente que «el agua es un producto alimenticio que debe ser privatizado, no un derecho humano». En una clara contradicción con las declaraciones de la Asamblea General de las Naciones Unidas de 2002 y 2010, donde se ratificó el acceso al agua potable como un derecho humano esencial, Brabeck sentenció que a consecuencia del aumento de la población mundial, el agua ha dejado de ser un derecho público para pasar a ser un recurso que debe ser administrado por hombres de negocios.⁶¹⁸ Si históricamente la gestión de los recursos hídricos ha desencadenado tanto conflictos geopolíticos como acuerdos internacionales de conciliación, ¿a qué escenario nos abocará la pugna por este recurso en un futuro a corto plazo determinado por el cambio climático antropogénico? ¿Qué tipo de medidas se pueden implementar en un marco institucional y qué tipo de acciones podemos llevar a cabo en nuestra vida cotidiana para contraatacar el negocio de la privatización del agua? ¿En qué medida puede contribuir el arte a una consciencia sobre la necesidad de fomentar el consumo de agua pública, como un gesto fundamental para construir una relación más sostenible con el entorno? La sutileza de la intervención de Greenfort, inspirada en los trabajos de reciclaje del artista Dan Peterman, interpela a los usuarios a hacerse todas estas preguntas. Al Bürgerpark se podía acceder mediante un puente que conectaba directamente la Villa con la piscina trasera y con la zona boscosa, construido por el propio Greenfort para la ocasión. El *THW-Brücke* (2008) fue encargado a la Technisches Hilfswerk, un servicio de protección civil de ayuda técnica ante catástrofes que se asemeja a los creados en caso de inundaciones [Fig. 148]. Aludiendo a la función que tienen este tipo de puentes de conectar las comunidades desfavorecidas con su sustento, Greenfort devuelve temporalmente un espacio que una vez fue público a los ciudadanos, diluyendo a su vez las fronteras que podrían separar la escultura pública de un desecho urbano.⁶¹⁹

La cuestión de la privatización del agua y cómo esta interactúa con los mecanismos de producción, comunicación y recepción del arte, ha sido una constante en la obra del artista. *BONAQUA Condensation cube* (2005) y *2,5 L BONAQUA (Condensation)* (2013) [Fig. 149] son un homenaje y al mismo tiempo una reinterpretación de la obra de Hans Haacke *Condensation cube* (1963–1965). Este último con frecuencia ha sido descrito como un sistema cerrado que responde a las fluctuaciones atmosféricas de un entorno contenido. Tal y como han sostenido Luke Skrebowski (2012), Ludwig Seyfarth (2009) y Diane Baldon (2010), Greenfort asume abiertamente una herencia formal del arte procesual de los años sesenta y setenta, el cual, a su vez, fue influenciado por las teorías de sistemas de Ludwig von Bertalanffy y por la cibernética de Norbert Wiener. Como hemos visto en el

⁶¹⁸ Valeria Hiraldo (2017), «Cosas que piensa el presidente de Nestlé: el acceso al agua no tiene por qué ser un derecho humano». Obtenido de: <https://kaosenlared.net/video-cosas-que-piensa-el-presidente-de-nestle-el-acceso-al-agua-no-tiene-por-que-ser-un-derecho-humano> (acceso: 19 de marzo de 2019). Para acceder a las declaraciones de las Naciones Unidas, véase:

www.un.org/waterforlifedecade/human_right_to_water.shtml (acceso: 7 de enero de 2020).

⁶¹⁹ Véase una selección de materiales de investigación y documentación de la realización del proyecto en *Tue Greenfort: linear deflection*, p. 1421-1453.

segundo apartado, la teoría de sistemas es un campo de estudios derivado de las ciencias de la vida que se centra en entender no tanto la substancia de las entidades, sino cómo evolucionan, cuáles son sus patrones de comportamiento y cómo se organizan en *complejidades organizadas*. Como hemos visto en la primera parte de nuestra investigación, la idea de sistema, de red y de rizoma subyace en el imaginario ecosófico, esto es, en el entendimiento de las formas de vida en lo mental, lo social y lo medioambiental, caracterizadas por el principio de interdependencia, de mutua conectividad y de coexistencia transespecie.⁶²⁰ La teoría de sistemas, al decir de Baldon (2010), enfatizó el carácter de la obra de arte en relación con su temporalidad, con un sentido de evolución, siempre cambiante, en constante evolución, dependiendo de las redes que lo envuelven y de las que depende su incesante mutación. Una concepción del arte donde se atendía a la idea de transferencia material o energética, y que destacaba el carácter transformador por encima de la interpretación.

En relación con la obra de Haacke, Greenfort aporta una nueva capa a la ecología medioambiental de la pieza, que alude al terrible impacto que ejercen las compañías multinacionales en su apropiación de los recursos públicos, para muchos escasos, con fines lucrativos. En particular, la pieza hace referencia al escándalo en el que se vio envuelta la multinacional Coca-Cola en una de sus plantas de extracción de agua Bonaqua, al sur de la India. Las prácticas extractivistas de la multinacional fueron tan severas que llegó a agotar por completo los pozos locales, hecho que desencadenó un proceso jurídico por el cual acabó siendo forzada a procurar el abastecimiento de agua potable para las poblaciones locales.⁶²¹ En *Römerquelle condensation cube: After Hans Haacke 1963-65* (2007) estamos ante una operación similar. El proyecto consiste en un cubo de cristal sellado que contiene una pequeña cantidad de agua. A través de los muros translúcidos se puede apreciar cómo las pequeñas gotas se depositan en las caras del paralelepípedo mediante el proceso de evaporación y condensación, lo que hace que de vez en cuando las gotas se precipiten por el efecto de la gravedad. El título de la pieza nos informa de que el agua que contiene ha sido extraída de una botella de agua mineral de una marca austríaca que se popularizó desde 1965 y que desde 2003 pertenece al grupo Coca-Cola. ¿En qué términos la obra de Haacke se rearticula en la obra de Greenfort, teniendo en cuenta la responsabilidad a la que apela el último, a la que todo artista debe enfrentarse en relación con la historia del arte y la experimentación artística? En lengua inglesa, la palabra *after* designa no solo “después” o “tras”, sino también “según” o “al modo de”.⁶²² ¿Qué implica trabajar a la manera de Hans Haacke en este proyecto concreto?

⁶²⁰ Greenfort se aleja de este modo de aquellas cosmovisiones esencialistas de la ecología profunda que anhelan una naturaleza virgen, e incluso de la hipótesis Gaia de Lovelock inspirada en la cibernética, en la medida en que, al no atender a las relaciones intersubjetivas como parte del entorno, hace que este trascienda a la experiencia. Como ha sostenido el propio artista, «la imagen de la tierra entera vista desde el espacio o una lata de sopa, son parte del vocabulario del capitalismo [...]. El problema con la Madre Tierra, y también con Gaia, no es que sea demasiado abstracto, sino todo lo contrario: no es lo suficientemente abstracto. Es demasiado literal y demasiado cargado emocionalmente. Incluso la Tierra en términos escalares no es capaz de comprender la ambición desafiante del pensamiento ecológico. Creo que términos como *multiverso* e *interconexión infinita* constituyen una nomenclatura más precisa» (Tue Greenfort, en Lookofsky, 2017).

⁶²¹ Véase Dominic Eichler, «Making Do», en *Frieze*, 108, 6 de junio de 2007. Disponible en: <https://frieze.com/article/making-do> (acceso: 7 de enero de 2020). Para más información sobre el conflicto global relativo a la privatización del agua, véase Olivier Petitjean (2009), «Bottled water: a social and ecological aberration», en *Partage des eaux*. Disponible en: www.partagedeseaux.info/Bottled-water-a-social-and-ecological-aberration (acceso: 7 de enero de 2020).

⁶²² Fuente: www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=after (acceso: 9 de abril de 2019).

La obra *Condensation cube* de Hans Haacke puede ser vista como un comentario crítico del minimalismo, cuyos artífices llegaron a afirmar que en sus proyectos las relaciones internas de la obra se habían eliminado, externalizándolas en el campo de la visión, del espacio y de la luz.⁶²³ El agua contenida en el cubo de plexiglás de Haacke respondía a las fluctuaciones térmicas del espacio expositivo —determinadas por las condiciones atmosféricas, así como por la energía emitida por los visitantes— y, en este sentido, la obra, mediante su doble proceso de evaporación y condensación, revelaba nuevas relaciones internas en conexión con su exterior. La reacción cambiante de la evaporación y la condensación muestra las perturbaciones causadas por las interferencias entre los cuerpos orgánicos e inorgánicos, materiales y semióticos, etc., que reproduce la articulación en el entorno.⁶²⁴ Greenfort aporta una mirada más compleja, que no se limita a contener procesos físicos, sino que se centra en la percepción crítica de los presupuestos que conforman las condiciones de los ecosistemas donde se inserta lo humano y lo no humano.⁶²⁵ Por otro lado, mientras que el trabajo de Haacke era de plexiglás, el de Greenfort está realizado con vidrio, sintonizando de este modo con los materiales empleados por los artistas minimalistas y, sobre todo, con la retórica del poder que destilaban sus proyectos.⁶²⁶ Greenfort introduce agua *de marca* de una multinacional. En este sentido y retomando el comentario de Luke Skrebowki, la reelaboración de Greenfort ejerce una crítica a la mercantilización del entorno natural que es indisociable de la mercantilización del entorno institucional.⁶²⁷ Lo que una vez formó parte del bien común, hoy constituye uno de los subterfugios más normalizados de la especulación económica y del lucro individual.⁶²⁸

Otro de los trabajos situados que se ocupa de modular los flujos, las máquinas y los universos de valores del lugar es *Public bus*, cuyo origen se encuentra en el encargo que le hizo el municipio alemán de Glückstadt en el año 2005. El proyecto debía reflexionar sobre la división entre los estados de Schleswig-Holstein y la Baja Sajonia, los cuales están separados por la frontera natural del río Elba. El proyecto formó parte de la exposición *A whiter shade of pale*, que tuvo lugar en

⁶²³ Robert Morris (1966), «Notes on sculpture, part I & II», *Artforum* 5 (2). Reimpreso en Gregory Battcock (ed.) (1995), *Minimal art*, Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, p. 222-235. Disponible en: <https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes.pdf> (acceso: 7 de enero de 2020).

⁶²⁴ En 1965 el propio artista hizo el siguiente comentario sobre su trabajo: «el proceso de condensación no acaba. Las condiciones son comparables a las de un organismo vivo que reacciona de una manera flexible a su entorno. La imagen de la condensación no puede ser predicha de manera precisa. Cambia libremente, sujeta únicamente a límites estadísticos. Me gusta esta libertad». Hans Haacke (2001), *Mia San Mia*, Viena y Dresden, Generali Foundation y Philo Fine Arts, p. 164. Citado en Maria Muhle (2006), «Everything always stays the same, but slightly different», en Solange De Boer *et. al.*, *The Greenfort. Photosynthesis*, p. 37.

⁶²⁵ Diana Baldon ha afirmado en este sentido que Greenfort «enmarca críticamente los ecosistemas por medio de un análisis circular que parte de o llega a las implicaciones y a las peligrosas articulaciones de decisiones económicas sobre la vida y los entornos de los individuos y comunidades sociales» (Baldon, 2010, 13).

⁶²⁶ Anna C. Chave (1990), «Minimalism and the rhetoric of power», en Francis Frascina y Jonathan Harris (eds.), *Art in modern culture: an anthology of critical texts*, Londres, Phaidon, p. 264-281. Disponible en: <http://faculty.winthrop.edu/stockk/contemporary%20art/Chave%20Minimalism.pdf> (acceso: 7 de enero de 2020).

⁶²⁷ Jill Bennett sostiene que el *ethos* ecológico generalizado que comporta la cosmovisión del Antropoceno tiene unas implicaciones concretas para el arte, el cual deja de asignar el valor a su producto final (objeto) para distribuirlo a lo largo del proceso: «un teléfono móvil se conecta con una mina de coltán en el Congo; una botella de plástico PET a un vertedero en India; una tableta de chocolate a un bosque tropical [...] estas conexiones materiales son los hilos que estructuran una investigación estética de las ecologías y de las redes globales [las cuales] a su vez sugieren una nueva lógica (más allá de la formal o la temática) de las relaciones que emergen en una exposición» (Bennett, 2012, 14).

⁶²⁸ «en una era caracterizada por la creciente mercantilización de los recursos naturales que antes pertenecían al procomún, el agua en sí misma, al igual que las paredes blancas del espacio de la galería, no es neutral y simplemente no puede ser descartada de la investigación sobre la institución que enmarca la obra de arte» (Skrebowski, 2013, 116).

diversas localizaciones de las ciudades a ambos lados de la ribera. El proyecto de Greenfort consistió en transformar el ferri que conecta las dos regiones en un bus público, al cual incorporó un motor que funcionaba con combustible vegetal puro. Esta sustancia se diferencia del biodiésel en el hecho de que al primero no se añade ningún otro excipiente, a diferencia del segundo, al que se añade etileno para formar un compuesto mixto. A lo largo del periodo que se extendió la exposición, el artista condujo el autobús público en varias frecuencias diarias durante la semana, e incluso el fin de semana, ofreciendo a los pasajeros los desplazamientos cotidianos de forma gratuita. Con el proyecto, el cual adoptó de nuevo la forma de intervención temporal, Greenfort se involucró activamente en las comunidades locales, comprendiendo las ecologías sociales y medioambientales que las unen y que las alejan, situando su propio cuerpo como lugar para construir toda una mediación cultural entre dos territorios.⁶²⁹ Los diversos paisajes a lo largo de los cuales circulaba el bus, estaban conformados por cultivos agrícolas de colza (*Brassica napus*), una especie de la cual se extrae el aceite para manufacturar biocombustibles. De esta manera, el gesto de reconvertir el ferri en un autobús público alimentado por combustible vegetal vinculaba la experiencia de los pasajeros con la actividad económica de los alrededores y con los efectos devastadores que tienen los monocultivos sobre la biodiversidad, la degradación de los suelos, el aumento de la dependencia de grandes corporaciones para el cultivo y conflictos geopolíticos de todo tipo.⁶³⁰

El mismo motor que fue utilizado para el autobús público, fue posteriormente recontextualizado en *Plant oil circulation – After Hans Haacke, 1969* (2007) [Fig. 150]. El proyecto es una recreación de la instalación *Circulation*, de Hans Haacke (1969), la cual se inscribe en la estética de sistemas y plantea la idea de que la mecánica de fluidos, en entornos cerrados, sigue unos patrones y unas reglas que se pueden identificar y trazar. Greenfort reformula la investigación sobre los sistemas físicos de Haacke, substituyendo el agua destilada por aceite de colza. Una bomba de inyección diésel propulsa el aceite desde un depósito de combustible a toda una red de tubos finos que se distribuyen sobre la superficie del suelo. La madeja de tubos recuerda a la organización de las venas humanas, tanto como a las raíces de los árboles. La intensidad del bombeo disminuye en función de

⁶²⁹ *Public bus* ejemplifica la metodología de trabajo situada y encarnada de Greenfort. Aludiendo a su primera monográfica en el Witte de With, el artista con frecuencia destaca los procesos de investigación que estudian la complejidad del territorio en los que se insertan: «antes de la inauguración de la exposición, he visitado muchos lugares en diferentes sectores, y hablado con agentes tanto civiles como industriales. Esta manera de trabajar es una parte integral de la exposición en sí misma, de la misma manera que la exposición se extiende más allá de los límites del museo, que incluye las diversas conversaciones que he mantenido (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 10). Uno de los proyectos que formaron parte de la muestra y que se relacionan directamente con *Public bus* es *Field flower workshop* (2006), un taller realizado con estudiantes, en el que recolectaron flores y bayas de saúco de las cunetas de Róterdam. Tras ser cosechadas, el grupo se desplazó a la refinería de petróleo de las afueras de la zona industrial del puerto para comprender cómo podían transformar el saúco en combustible. Posteriormente, tras freír las hojas, los miembros del taller pudieron degustar una especie con propiedades antioxidantes rica en vitamina C.

⁶³⁰ El aceite de colza se usa como combustible diésel, ya sea como biodiésel, directamente en sistemas de combustible calentado o mezclado con destilados del petróleo para impulsar los vehículos motorizados. El aceite de colza es el *stock* de aceite preferido para la producción de biodiésel en la mayor parte de Europa, ya que representa aproximadamente el 80% de la materia prima, en parte porque la colza produce más aceite por unidad de superficie en comparación con otras fuentes de combustible, como la soja. El monocultivo de la colza requiere el uso de altos niveles de fertilizantes que contienen nitrógeno, y la fabricación de estos genera óxido de nitrógeno (I), una sustancia tóxica.⁶³⁰ Las esperanzas depositadas en el biocombustible como la nueva promesa de la energía renovable han cambiado en poco tiempo, ya que se ha evidenciado que el abastecimiento de los automóviles comporta el cultivo de vastas áreas de monocultivos que destruyen la biodiversidad del entorno.

las ramificaciones que se añadan. La circulación del flujo se puede seguir con las burbujas que genera la propulsión del líquido. El continuo bombeo de un sistema cerrado. El proyecto alude al hecho de que hoy muchos estados que basan sus economías en modelos extractivistas tienen un gran interés en obtener combustibles procedentes de alimentos y, sin embargo, lo que está sucediendo es el proceso inverso, es decir, los subproductos del petróleo tienen cada vez más presencia en los procesos de fabricación de alimentos para el consumo humano y no humano. *From petroleum to protein* (2007) [Fig. 151] aborda más explícitamente esta cuestión indagando en aquellos relatos generalizados en la posguerra mundial asociados al progreso científico que planteaban la cuestión de que el conocimiento humano es capaz de mejorar la naturaleza. En la década de los años sesenta, en el curso de unos experimentos llevados a cabo por la compañía energética British Petroleum (BP), se descubrió que, combinando la levadura *Candida tropicalis* con el petróleo era posible producir proteínas que fueran adecuadas para el consumo animal. Este descubrimiento fue percibido por las industrias como una gran oportunidad de negocio e instaló un nuevo relato: «La proteína del petróleo podría ayudar a resolver el problema de la escasez de alimentos en el mundo».⁶³¹

Al cabo de algunos años, sin embargo, se descubrió que los animales que fueron alimentados con dicha proteína derivada del petróleo tenían una tendencia especial a desarrollar cáncer, lo que motivó la paralización de la investigación. Sumado a este hecho, creció la consciencia de que extraer proteína del petróleo para el consumo tan solo hacía que perpetuar nuestra dependencia de este combustible fósil, una de las principales fuentes de la degradación medioambiental. Partiendo de esta experiencia histórica, Greenfort se pregunta: ¿cómo ha cambiado el paradigma de la nutrición desde los años sesenta hasta ahora?, ¿qué dependencia tienen nuestras sociedades postfordistas del crudo? Como ha sostenido Brett Bloom en *Petrosubjectivity* (2015), la presencia del petróleo en nuestras vidas es tal que ha llegado a dar forma a todos aquellos conceptos que definen nuestra manera de pensar. La ubicuidad de este recurso natural finito determina nuestras capacidades perceptivas, estructura nuestras relaciones y modela nuestros universos metafóricos. Hoy lo usamos para producir alimentos y energía, para el transporte, el trabajo diario, la salud, la vivienda, para fabricar la indumentaria, para producir y alimentar nuestros dispositivos móviles, para asegurar la disponibilidad de las tiendas en línea, etc. Paralelamente, seguimos quemando petróleo en cantidades sobrehumanas, envenenando los mares y océanos, haciendo desaparecer a otras especies, enviando dióxido de carbono a la atmósfera, produciendo incesantemente maquinaria digital y desechándola cada vez más rápido, etc. Sin embargo, la realidad del cambio climático antropogénico se introduce en nuestras consciencias progresivamente, desinflationando nuestras fantasías de crecimiento perpetuo, de innovación continua y de disponibilidad infinita de energía, y somos capaces de ver, cada vez con más claridad, el espectáculo de nuestra muerte inscrito en la suerte de la vida no humana.

⁶³¹ Alfred Champagnat (1965), «Protein from petroleum», *Scientific American*, núm. 213 (4), p. 13. Reimpreso en Jeanette Pacher (ed.) (2010), *Tue Greenfort. Medusa* (cat. exp.), p. 69.

Dado que el petróleo constituye uno de los engranajes más relevantes de nuestra subjetividad y partiendo de la percepción guattariana de que los modos de vida en lo medioambiental son tan insostenibles como los modos de vida en lo social y en lo psíquico, Bloom llama a desindustrializar nuestro sentido del yo como la única forma de reformular el lugar que ocupamos en el mundo. *From petroleum to protein* es una instalación en la que el artista presenta el proceso de producción de la proteína en un frasco cilíndrico de vidrio donde el hongo lleva a cabo su ciclo, del crudo a hidrocarburos alcanos. De este modo, los usuarios pueden observar el proceso de crecimiento de los organismos proteínicos. Junto al frasco se ha dispuesto el artículo científico que nos informa de lo que se creía que era el descubrimiento del siglo: «ciertos microorganismos prosperan sobre hidrocarburos. Cuando crecen, sintetizan proteínas ricas en aminoácidos de los que los alimentos vegetales carecen». ⁶³² El proyecto fue posteriormente recontextualizado en el proyecto curatorial *Norsk natur*, presentado en la Nasjonalmuseet de Oslo en 2015, del cual hablaremos más adelante. En Noruega, la pieza adquirió una significación geopolítica particular, al ser uno de los países exportadores de petróleo más importantes a nivel mundial. En el país nórdico, el crudo es visto como una pieza clave del estado de bienestar que contribuye a mantener el estándar de vida. ⁶³³ En 2015 la cuestión de la tolerancia del cuerpo humano a la ingesta de petróleo aparece renovada y se entremezcla con la cuestión de la ingesta de alimentos modificados genéticamente. De la revolución agrícola de la posguerra, a las puertas de otra revolución hoy: la genética. Actualizar las tensiones críticas del proyecto en nuestra contemporaneidad implicaría preguntarse, como lo hace Siv Hofsvang (2016, 16), si podemos salvar la hambruna mundial mediante la producción de comida manipulada genéticamente. Hablaremos ampliamente de esta cuestión cuando analicemos la obra de Critical Art Ensemble en el último capítulo de nuestra investigación.

Otro de los proyectos que aborda el carácter postnatural de nuestra existencia es *UREA crystal fountain* (2014) [Fig. 152], trabajo también presentado en *Norsk natur*, con el que Greenfort reflexiona sobre la concepción del vitalismo en la ciencia. La urea se emplea como fuente de nitrógeno en la producción de fertilizantes y, por tanto, tiene una gran importancia económica para la industria bioquímica, quien la considera una materia prima. En 1828 se descubrió que la urea podía ser producida transformando materia inorgánica, lo que marcó un punto de inflexión en el campo de estudio de la química. Fue a partir de este descubrimiento que la química se dividió en dos subdisciplinas: la orgánica y la inorgánica. El hecho de que se pudiera producir en un laboratorio una sustancia que se creía que solo derivaba de la vida, constituyó un desafío para la noción de *vitalismo*, que en ciencia se describe como la teoría que sostiene que los organismos vivos

⁶³² Alfred Champagnat (*op. cit.*).

⁶³³ Con motivo de *Norsk natur*, el artista pasó un largo tiempo en Stavanger, la capital del crudo noruego, y entabló conversaciones con los trabajadores de las plataformas petrolíferas. A través de estas conversaciones, Greenfort se percató de una serie discrepancias sobre la situación del Mar del Norte en relación con los recursos energéticos y las condiciones climáticas, y sobre cómo esta situación se enmarca por parte de la comunidad científica. Con el proyecto *Norsk Olje Stavanger (Crudo noruego Stavanger, 2016)*, Greenfort sumerge al usuario en la complejidad de estas voces, que expresan diferentes concepciones de la realidad. Esto es precisamente lo que le interesaba transmitir: la percepción disensual de la misma situación. ¿Podemos hablar de una sola manera de narrar / entender / concebir la realidad? Este proyecto pone en conexión la cuestión del estado nación, los depósitos de petróleo del país y la percepción de los ciudadanos sobre el uso legítimo de este «recurso nacional» sin apenas reflexionar sobre los impactos medioambientales globales que comporta su extracción y combustión.

se rigen por un principio cualitativo, se caracterizan por una diferencia esencial que los distingue de los inorgánicos. La postulación de una naturaleza propia de los seres vivos explicaba de este modo su comportamiento finalista y sus praxis, haciendo irreductible la existencia a principios físico-químicos. Nuestra existencia tecnológicamente mediatizada recupera, hasta cierto punto, la tesis que reinaba en la Edad Moderna según la cual las formas de vida pueden ser explicadas en términos materiales. Este punto de vista mecanicista sostiene que la vida no constituye una realidad cualitativamente distinta de la vida inorgánica.⁶³⁴ Para *UREA crystal fountain*, el artista desarrolla las condiciones para el crecimiento de cristales de urea y nos invita a pensar sobre el animismo, sobre cómo es posible diferenciar entre lo animado y lo inanimado. El aspecto de cambio, de transformación por crecimiento, también interpela a la historia del arte, en especial al arte *poverta* y a su concepción de la entropía.⁶³⁵

Al tratarse de un componente activo de los fertilizantes, la urea no solo permite la vida, sino que también la destruye, y por ello hace emerger cuestiones relacionadas con la salud del medio ambiente. Históricamente, la urea ha sido un factor determinante para la revolución verde, el proceso de incremento exponencial de la productividad agrícola que se originó en Estados Unidos a partir de 1960 y que fue posible gracias a la siembra de variedades de trigo, maíz y arroz capaces de alcanzar un alto rendimiento mediante el uso de abonos, plaguicidas y nuevos sistemas de riego. El principal objetivo que perseguía la revolución verde era resolver los problemas de escasez mundial de alimentos. Sin embargo, tras sesenta años de revolución, no dejamos de evidenciar que este objetivo sigue siendo una tarea pendiente. En la actualidad conocemos el impacto nocivo que tiene el uso prolongado y generalizado de los fertilizantes, a corto y a largo plazo, sobre los ecosistemas locales, a causa de los vertidos que hacen proliferar algas en los sistemas marítimos y de agua dulce. Greenfort ha venido investigando el impacto multifacético que tienen la agricultura y la ganadería intensivas en una diversidad de proyectos. *Pesticidspur I, II* (2008) lo compone un videoensayo y dibujos que construyen una cartografía de los rastros de pesticidas en el territorio de Braunschweig, localidad donde se ubica el centro de arte que acogió su tercera exposición monográfica. Haciendo uso de una cámara videográfica y de un dispositivo GPS, Greenfort filma y geolocaliza agricultores faenando en los monocultivos circundantes y haciendo uso de todo tipo de fertilizantes y

⁶³⁴ *Lignin vanillin* (2016) explora de un modo similar la base postnatural de nuestra subjetividad contemporánea, en esta ocasión mediante el olfato. Para este trabajo presentado en la Bienal Nórdica Momentum, de Moss (Noruega), Greenfort recontextualizó una máquina de producción de helados, la cual estuvo activa sirviendo helado con sabor a vainilla, que no fue extraída de las bayas de orquídeas, como se hace habitualmente, sino que fue elaborada artificialmente. Este tipo de vainilla es un derivado de la pulpa de papel producida por Peterson Ltd., una fábrica de celulosa que aromatizaba el pueblo de Moss con una fragancia muy característica. Con la ayuda del personal técnico de la compañía, Greenfort calculó la cantidad de lignina —un derivado de un producto de procesos de impresión y un sustituto del sabor de vainilla— que sería necesaria para impregnar las páginas del catálogo de la Bienal antes de proceder a su venta y para ser usada para la producción de los helados que serían servidos a los usuarios con máquinas dispensadoras a lo largo del periodo de exposición. Véase: <https://frieze.com/article/related-matters> (acceso: 16 de enero de 2020).

⁶³⁵ Existen otros proyectos de Greenfort que se podrían inscribir en esta preocupación sobre la base postnatural de nuestra subjetividad. La serie *1 Kilo PET* está compuesta por ensamblajes de botellas de tereftalato de polietileno de diferentes medidas y colores, las cuales han sido fundidas. En estas disposiciones, este desecho humano adquiere una vitalidad orgánica y se asemeja a estructuras celulares. Erigidas sobre peanas, estas esculturas a su vez aluden a la ubicuidad de aquella petrosujetividad y, monumentalizando el residuo, actualizan los afectos de los usuarios hacia un material, lo que abre la puerta a responsabilizarse ante ellos. Para más información, véase www.tuegreenfort.net/1kilopet (acceso: 8 de enero de 2020).

plaguicidas.⁶³⁶ En este mapeo de la agricultura contemporánea observamos los residuos de un modelo de producción insostenible que tiene un modo de proceder similar al de las enfermedades autoinmunes: para poder proteger la vida, se inyecta el virus que se quería evitar en un primer momento.

En este sentido, *Pestizidspur* se relaciona con *Regen I, II (Rain I, II)* (2008), que alude directamente a la acidificación de la lluvia por causa de las emisiones contaminantes directamente relacionadas con la economía fósil. La disminución del pH de los océanos es una consecuencia directa de la absorción masiva de dióxido de carbono, dióxido de azufre y óxido de nitrógeno por los sistemas atmosféricos. La acumulación de estas partículas en el aire genera una forma de contaminación ambiental, al diluirse fácilmente con agua o con oxígeno. Greenfort ha dispuesto sobre el muro una caja translúcida en la que vemos, desplegadas, lo que parecen unas serpentinas amarillas. Estas son, en realidad, tiras de medición de pH que han sido expuestas a la lluvia. Como consecuencia, han emergido una serie de manchas cuya coloración indica la captura de iones de hidrógeno, la cual transita de un pH ácido a un pH neutro y puede ser analizada con una leyenda dispuesta junto a las tiras. Otro de los proyectos que pone en evidencia la insostenibilidad de nuestra petrosujetividad es *Incineration* (2008) [Fig. 153]. Consta de una serie de nueve fotografías de interiores de los hornos de incineración pertenecientes a la planta de gestión de residuos de Bremerhaven (Bremen, Alemania). La incineración de residuos es uno de los principales factores del calentamiento global y de la acidificación de los océanos. Durante los años 2007 y 2008 se transportaron diariamente a Alemania hasta mil quinientas toneladas de desechos de Nápoles y de toda la región de la Campania. Este suceso se explica por la emergencia sanitaria causada por la *crisis de la basura* que vivieron los vecinos de Nápoles en esos años. La gestión de los residuos domésticos e industriales, a pesar de ser una competencia municipal, está controlada por la Camorra, y los intereses económicos de ésta han convertido a esta zona geográfica en el mayor vertedero de Europa, lo que ha desencadenado situaciones de emergencia sanitaria.⁶³⁷

En los últimos años, la Camorra ha incinerado y enterrado miles de toneladas de basura en canteras y verederos de forma ilegal, e incluso recibía residuos de Alemania o Suiza, ofreciendo un bajo precio por su destrucción.⁶³⁸ La mafia napolitana aún sigue controlando la gestión de desechos y la imagen de las calles desbordadas por montañas de basura se ha convertido en un paisaje familiar, además de ser un fenómeno que causa innumerables riesgos para la salud de los humanos y los no humanos. Greenfort llevó a cabo una investigación en la que encontró que, según declaraciones oficiales del senado regional alemán, se permitió a la planta incineradora de Bremerhaven aceptar

⁶³⁶ Se puede encontrar documentación textual y gráfica de la investigación sobre este proyecto en *Tue Greenfort: linear deflection*, p. 154-159.

⁶³⁷ Para más información, véase Miguel Mora (2008), «Nápoles se hunde en la basura y el caos», *El País*, 19 de mayo. Obtenido de: https://elpais.com/diario/2008/05/19/internacional/1211148001_850215.html (acceso: 8 de enero de 2020).

⁶³⁸ Las plantas de gestión de residuos italianas tarificaban la tonelada de residuos entre 10 y 20 €, frente los hasta 250 € que las plantas alemanas piden para incinerar la misma cantidad. Véase: Seyfarth (2009, 102). También Darío Menor (2008), «La crisis de la basura de Nápoles huele a Camorra», *El Confidencial*, 14 de enero de 2008. Obtenido de: www.elconfidencial.com/mundo/2008-01-14/la-crisis-de-la-basura-de-napoles-huele-a-camorra_612615/ (acceso: 7 de enero de 2020).

hasta un máximo de treinta mil toneladas de residuos mixtos que provenían de Italia. En el contexto de la exposición, *Incineration* se mostraba junto con *Monnezza* (2008), un conjunto de fotografías que muestran acumulaciones de residuos domésticos en las afueras de Nápoles.⁶³⁹ En las imágenes se puede ver cómo los desechos han desbordado los contenedores, invadiendo aceras y carreteras, donde han sido parcialmente incinerados. El término «monnezza» se emplea en el dialecto del sur de Nápoles como sinónimo de inmundicia. El trabajo de Greenfort no coincide con la imagen de un *Nápoles limpio* con la que Silvio Berlusconi quería promocionar el turismo regional en medio del escándalo producido por la acumulación de los residuos urbanos. Al decir de la curadora Hilke Wagner, las fotografías muestran «basura y, a pesar de ello, [constituyen] fotografías de belleza opulenta que simultáneamente representa lujo y transitoriedad, Eros y Thanatos, como una naturaleza muerta barroca» (Wagner, 2009, 81).

La cada vez más grande industria de los residuos, a pesar de ser un negocio global, está íntimamente unida a los hábitos de consumo y al crecimiento infinito al que nos arrastra el capitalismo avanzado, en contradicción con los límites biofísicos del planeta. De acuerdo con la Oficina Federal de Medioambiente, Alemania importó hasta 2008 dieciocho millones de toneladas del exterior. En ese mismo año, el Gobierno federal alemán planeaba construir ochenta nuevas plantas de incineración para atender lo que consideraban una necesidad creciente.⁶⁴⁰ En una sala contigua se mostró *MVA-Schlacke (Entsorgung)* (2008), una instalación compuesta por un palé donde Greenfort dispuso escombros provenientes de la incineradora de Bremerhaven. Tal y como se destila de la investigación del artista, el proceso de incineración convencional que tiene lugar en las plantas de gestión de residuos genera de doscientos cincuenta a trescientos gramos de escombros carbonizados por tonelada incinerada. Se calcula que en Alemania se generan, aproximadamente, tres millones y medio de toneladas de escombros al año. Para que estos puedan ser reutilizados como material de construcción de calles y aceras es necesario procesarlos en plantas concebidas para este uso. En este proceso, los materiales féreos residuales y los metales pesados son extraídos mediante un método en el que se emplea agua. Este proceso de selección se muestra en *MVA-Schlacke (Optimierung)* (2008), otro palé sobre el cual solo quedan cenizas carbonizadas y elementos metálicos distribuidos en una retícula que recuerda a la escultura minimalista.

En 2015 Tue Greenfort y el artista noruego Toril Johannessen fueron invitados a elaborar un proyecto colaborativo para el Nasjonalmuseet de Oslo que pusiera en diálogo sus obras con el pensamiento ecosófico de Arne Naess (1912-2009) y con el sentido del paisajismo romántico con el que se asocia su figura.⁶⁴¹ El proyecto curatorial, titulado *Norsk natur* (“Naturaleza noruega”), partía de la herencia del paisaje nacional, entendido como una visión singular de la naturaleza noruega,

⁶³⁹ Véase documentación gráfica y textual en: *Tue Greenfort: linear deflection*, p. 170-191.

⁶⁴⁰ Estos datos fueron extraídos de la investigación llevada a cabo por Greenfort. Para más información, véase *Tue Greenfort: linear deflection*, p. 66.

⁶⁴¹ La muestra fue comisariada por Randi Godø y presentada en el Nasjonalmuseet (Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Oslo) (Noruega) del 17 de septiembre de 2016 al 15 de enero de 2017. Véase: www.nasjonalmuseet.no/Norsk+natur.+Toril+Johannessen+og+Tue+Greenfort.b7C_wtfU43.ips y www.koenigallerie.com/exhibitions/9016/norsk-natur-toril-johannessen-and-tue-greenfort/. (accedido: 11 de mayo de 2020).

como algo que pertenece y que se define en relación con lo nacional. Este sentido más bien tradicionalista aunque ampliamente arraigado en la actualidad, sirvió a los artistas para centrarse en el análisis de las formas institucionalizadas, estetizadas y capitalizadas de la naturaleza. El proyecto empezó con una excursión a la cabaña del filósofo y alpinista Arne Naess, en Hallingskarvet. Para Naess, nada eleva más el espíritu que la experiencia directa de la naturaleza. ¿Qué queda de todo esto en la actualidad? ¿Qué consistencia tiene el paisaje en relación con la identidad nacional noruega en la actualidad? ¿De qué manera se ha transformado la visión paisajística de la naturaleza a raíz de los desastres medioambientales que azotan al planeta? Tue Greenfort inicia su investigación centrándose en la historia de la cabaña de montaña para la sociedad noruega. Si bien en un inicio el prototipo de cabaña que se popularizó entre las familias noruegas en la segunda posguerra mundial destacaba por su sencillez —prescindía incluso de agua corriente—, lo que ilustraba un espíritu asceta, en la actualidad esta visión se ha transformado y hoy las cabañas se equipan para satisfacer las necesidades de cualquier modo de vida. El intervalo social, estético, político y económico que va de un prototipo a otro constituye el punto de partida para la investigación de Tue Greenfort acerca de los presupuestos que han motivado semejante transformación de la subjetividad en relación con el entorno. Noruega es un caso paradigmático en el que los ecosistemas están mutando por la actividad del hombre, y Greenfort se pregunta cómo estos entornos complejos se relacionan con la economía y las instituciones nacionales.

8.2. Ruptura y sutura. La práctica artística como herramienta para desestratificar los hábitos de pensamiento dominantes e instituir una subjetividad disidente

Si en la primera línea de investigación el artista se ocupaba de corporeizar y ensamblar todos aquellos flujos energéticos y semióticos que dan consistencia a los cuerpos, en este segundo apartado veremos con detenimiento cómo estas agencias pueden ser interrumpidas, cortocircuitadas o hackeadas por máquinas ético-políticas que se insertan en el lugar como una interface. Uno de los proyectos que podemos relacionar con esta línea de investigación es *Mobile Trinkglaswerkstatt*, que fue concebido con motivo del proyecto curatorial *Kunstmaschinen Maschinenkunst = Art machines machine art*, acogido en la Kunsthalle de Frankfurt y en el Museum Tinguely de Basilea en 2008. Haciendo uso de sus habilidades de diseño industrial, Greenfort creó, en respuesta a la ausencia de vasos de la cantina de la Frankfurt Staatliche Hochschule für Bildende Künste —la escuela de arte donde estudió Greenfort—, un taller para el trabajo de cristal, capacitado para transformar botellas de cristal en vasos para múltiples usos [Fig. 154].⁶⁴² El artista creó una estructura de madera a la cual se había incorporado una sierra radial, una estación de trabajo móvil que se instaló en el exterior de la cafetería. Siguiendo un protocolo de seguridad indicado en una cartela donde se informaba sobre las instrucciones de corte y de pulido, los estudiantes de la escuela podían transformar botellas de vidrio en vasos para finalidades distintas, no solo para beber en el restaurante de la escuela, sino también para proveerse de espacio para almacenar los pinceles y otros instrumentos de trabajo en

⁶⁴² Véase Katharina Bohm, Heinz Stahlhut y Judith Hoffmann (2007), *Kunstmaschinen Maschinenkunst = Art machines machine art* (cat. exp.), Heidelberg, Kehrer, p. 64-67.

las aulas. Desde el momento en que el prototipo permite alargar la vida de botellas reutilizables y no reutilizables, prolongando la energía empleada para la fabricación de las botellas en usos posteriores, el prototipo de taller autogestionado de Greenfort alude a cuestiones tanto económicas como ecológicas relacionadas con la eficiencia y el reciclaje. Y lo hace a través del diseño como una apuesta estratégica que no satisface el canibalismo objetual del mercado del arte.⁶⁴³ Visto desde el punto de vista de una obra que ha sido concebida en el marco de una exposición, el prototipo impugna el aura de sacralidad del objeto artístico que el museo confiere a los objetos que custodia, poniendo en primer plano la cuestión de la utilidad de la creación artística.⁶⁴⁴

En el contexto de *Residual. Intervenciones Artísticas en la Ciudad*, festival de arte que tuvo lugar en la ciudad de México en 2010, Greenfort profundiza en el impacto nocivo que generan los residuos humanos sobre los ecosistemas locales y globales, interviniendo en los universos de valor de la subjetividad dominante. El proyecto que ideó con motivo de la muestra, *Energía Residual*, comportó un proceso de investigación en el que Greenfort visitó varios centros de gestión de residuos. El confinamiento de los residuos en vertederos a cielo abierto representa hoy una de las más importantes fuentes de contaminación ambiental. Cuando la materia ha sido descompuesta por las bacterias, libera gases metano, una sustancia altamente explosiva que contribuye al efecto invernadero. Su acumulación en vertederos compromete la salud de las comunidades que viven en los entornos y a su vez contribuye a la contaminación de aguas subterráneas, poniendo en riesgo la biodiversidad. En este sentido, el proyecto de Greenfort trata de sensibilizar acerca de la correcta gestión de los residuos y, al mismo tiempo, mostrar la vida de los desechos después de que los hayamos considerado como tal, paliando la falta de conocimiento acerca de los destinos de los residuos, las condiciones y las consecuencias de su descomposición para el entorno más que humano. Necesitamos desarrollar normas reguladoras para disminuir los riesgos, repensando desde raíz el hiperconsumismo que rige nuestras sociedades y el hiperresiduo que generan. El trabajo indaga de este modo la responsabilidad distribuida entre las empresas productoras, los hábitos de consumo de los ciudadanos y los sistemas de gestión de residuos, cuyas actividades tienen un

⁶⁴³ «Mi opinión es que todos los artistas lidian con el diseño, diseño como arte, arte como diseño. Hoy, el objeto de arte autárquico, se desliza hacia el diseño.» Greenfort cree que la distinción entre arte y diseño es una fabricación de la cultura capitalista, que obedece a una operación ideológica que se interesa por delimitar el objeto arte para infundirle un valor inmaterial con el que se pueda especular y alimentar el hambriento mercado del arte, y para demostrar una superioridad económica. Hoy en día, la gestión empresarial lo inunda todo, y fabrican tanto los mercados como los deseos hacia los productos que ponen en circulación. Inspirado por los principios de la Bauhaus, Greenfort apuesta, por contraste, por una indisociabilidad táctica de los dos términos: «creo que las dos categorías se encuentran en la búsqueda de una vida mejor, proporcionando soluciones en un nivel inventivo e innovador» (Tue Greenfort, en Gray, 2016, 12-13).

⁶⁴⁴ «Las últimas dos décadas han sido testigos del surgimiento de una nueva categoría de subjetividad política: la de los usuarios [...] las personas han usado herramientas, idiomas y una gran variedad de bienes y servicios desde tiempos inmemoriales. Pero el incremento de contenidos y de valor generado por los usuarios de la cultura 2.0, así como las políticas democráticas cuya legitimidad se basa en la capacidad de los gobernados de apropiarse y usar los instrumentos políticos y económicos disponibles, ha producido “usuarios” activos (no solo rebeldes, prosumidores o autómatas) cuya agencia se ejerce, paradójicamente, exactamente donde se espera» (Wright, 2013, 66).

impacto directo sobre el planeta tanto en el nivel microfísico como en el macrofísico.⁶⁴⁵ Necesitamos crear y recrear nuestra existencia sintonizando con los valores de la sostenibilidad ecosistémica. Si nuestra mente es incapaz de rebelarse ante nuestros estilos de vida insostenibles, es debido a la omnipresencia de la creencia en un crecimiento perpetuo y en una energía limitada basada en recursos fósiles.

Hoy resulta imperativo repensar la finalidad de todas las actividades productivas que nos fijamos como sociedad, tanto como la sostenibilidad de todos los procesos que sustentan nuestros estilos de vida individuales. *Energía Residual* parte de esta necesidad. Greenfort diseñó, con motivo del festival en el que participó, un prototipo de faro alimentado con gas metano generado por la descomposición de desechos orgánicos [Fig. 155]. El artista ideó un complejo sistema de captación del gas, el cual transformaría como una fuente energética para la iluminación del faro.⁶⁴⁶ Inspirado en las unidades de biogás de popularizadas por el colectivo artístico Superflex, el prototipo fue concebido por Greenfort para aprovechar el metano generado en los vertederos de los entornos de la ciudad de México, obteniendo de este modo un recurso energético del cual se podrían reapropiar las comunidades que habitan cerca de estos lugares, muchas de las cuales ganan su sustento de recoger desechos que posteriormente son reutilizados o vendidos. La obtención de gas metano no solo puede ayudar al sustento cotidiano, sino que también puede ser comercializado para usos industriales. El gas metano producido a partir de fuentes no fósiles, como la materia orgánica, puede contribuir efectivamente a reducir el dióxido de carbono presente en el aire. El metano produce más calor y energía luminosa en masa que los hidrocarburos o combustibles fósiles, incluidos el carbón y la gasolina refinada del petróleo. Al mismo tiempo, produce significativamente menos dióxido de carbono y otros contaminantes que contribuyen a la toxicidad del aire. Esto equivale a decir que en la medida que usemos más gas metano proveniente de residuos y lo reemplacemos por el carbón para generar electricidad, o por gasolina para alimentar los automóviles, produciríamos menos emisiones de gases de efecto invernadero y menos contaminantes que contribuyen a un aire no saludable. En este sentido, la elección de la imagen del faro indica un futuro posible en el que la transformación de nuestros hábitos revierte positivamente en las condiciones de vida, tanto humanas como no humanas.

⁶⁴⁵ Para la exposición *Greenwashing: environment, perils, promises, and perplexities*, acogida en la Fundación Sandretto Re Rebaudengo (Turín) en 2008, el artista modificó tres contenedores urbanos tipo Eurobin, los cuales ubicó en zonas designadas para contenedores en las calles que rodean la institución. Proporcionados por Amiat, la empresa que gestiona los residuos municipales, los contenedores fueron perforados por los cuatro lados, dejando grandes superficies al descubierto. Estas fueron revestidas por el interior con hojas de policarbonato transparente, medida con la cual permitió que los ciudadanos vieran los residuos que eran vertidos a lo largo del periodo de la exposición. Este gesto mínimo permitió que los ciudadanos prestaran atención a cómo las regulaciones sobre los residuos eran cumplidas o ignoradas. Si el principal problema de la mala gestión de los residuos radica en la invisibilidad del proceso de su tratamiento, Greenfort hace visible una parte de la cadena y de esta forma invita a los ciudadanos a reflexionar sobre los residuos, y sobre las promesas, peligros y perplejidades del reciclaje a escala municipal. Para obtener más información sobre el impacto que tuvo el proyecto, véase Bonacosa *et al.* (2008).

⁶⁴⁶ El ingeniero Héctor Miguel Nájera Ponce de León describe minuciosamente el proceso de diseño, construcción, arranque y operación del prototipo en su tesis doctoral. Véase Héctor Miguel Nájera Ponce de León (2014). «Diseño, construcción, arranque y operación de un prototipo bioenergético de ingeniería vinculado a la cultura y el arte», México, Universidad Nacional Autónoma de México. Obtenido de: <https://studylib.es/doc/7515850/universidad-nacional-aut%C3%B3noma-de-m%C3%A9xico-facultad-de> (acceso: 9 de enero de 2020).

El prototipo fue construido e instalado en el campus universitario de la UNAM (México), en la explanada del Centro Cultural Universitario, cerca de las instalaciones que permitían testear su eficacia. Su realización se llevó a cabo por un grupo de estudiantes de ingeniería de la Facultad de Ingeniería de la UNAM dirigidos por la doctora Alejandra Castro. El proyecto comportó el diseño de un biodigestor con capacidad para almacenar tres mil quinientos litros de residuos, y una bolsa hecha de geomembrana que almacenaba el gas generado por los residuos urbanos triturados. Por último, se diseñó un mecanismo óptico que orientaba la luz generada por la combustión del gas metano.⁶⁴⁷ El modelo de México consumió un proyecto que Greenfort intentó materializar en otras ciudades, sin éxito. Tres años antes, en el contexto del festival de escultura pública *Skulptur Projekte Münster 07* (2007), el artista concibió un prototipo que atendía a las problemáticas específicas del lugar. *Methane gas lighthouse* implicó el diseño de un faro de unos seis metros de altura que debía ser emplazado en un radio de cuatro kilómetros del centro de la ciudad de Münster. Como en el caso de México, la torre iba a ser equipada con un sistema de combustión del gas metano generado por los residuos orgánicos provenientes del vertedero central de la ciudad, los cuales se han ido descomponiendo a lo largo de los últimos cincuenta años. La idea era iluminar un faro urbano generado por gas, aludiendo de este modo al funcionamiento del alumbrado público de la ciudad de Münster del siglo XIX, pero en lugar de emplear gas hidrógeno, propano, acetileno o butano, en este caso la torre se abastecería del gas metano generado por la descomposición de los residuos orgánicos del vertedero municipal. Para poder irradiar luz, Greenfort incorporó al faro un dispositivo óptico que transformaría la combustión del gas en un punto de luz lo suficientemente potente como para que pudiera ser visto en la oscuridad desde diversos puntos de la ciudad. El proyecto incluía visitas guiadas durante el día, en las que los visitantes podían acercarse al faro en autocar y conocer la historia pasada y presente del vertedero, relacionándose con el faro de Greenfort como una escultura pública que contribuye a repensar nuestra subjetividad.⁶⁴⁸

La contribución de Greenfort a la *Skulptur Projekte Münster 07* fue, sin embargo, el proyecto *Diffuse einträge* (2007), una interfaz escultórica que recodificaba los flujos materiales y señaléticos, con las máquinas sociales, económicas y estéticas que definen la subjetividad del territorio [Fig. 156]. El artista centró su atención en el lago artificial Aase, el cual está ubicado en una extensa área verde que representa una importante área recreacional para los habitantes del municipio. Esta zona forma parte integral de la estructura urbana de la ciudad, y su identidad como lugar retiro y como

⁶⁴⁷ Se puede encontrar información detallada del proyecto en el catálogo del festival Residual. Véase Paulina Cornejo Moreno-Valle y Gonzalo Ortega (2010), *Residual: intervenciones artísticas en la ciudad* (cat. exp.), p. 98-101.

⁶⁴⁸ Según Jill Bennett, en la era del Antropoceno la práctica del arte deberá alinear tendencias tanto pragmáticas como críticas, en una dirección similar al diseño y la arquitectura radical, los cuales están avanzando activamente un cambio. La ecología no puede limitarse a una tematización oportunista que alimente las demandas de la novedad —de hecho, la autora recuerda que las redes que efectuarían la acción medioambiental se extienden del activismo a la acción gubernamental, así como a los intereses del mercado—, sino que tiene que ser incorporada como una metodología en un nivel estructural, atendiendo a la dimensión cultural de este cambio radical de paradigma en cada acción, relación, producción. La autora propone abandonar las expresiones «el artista aborda», «trata esto otro» o «responde a la cuestión de», que pueblan el agotado léxico prefabricado del arte, en beneficio de acción y transformación práctica que tengan como punto de partida la idea de que «el Antropoceno nos aborda a nosotros». El pensamiento ecológico, según Bennett, «está cambiando la forma en que nuestras prácticas podrían operar en el futuro. Pensar ecológicamente significa sintonizar, percibir y hacer lo que sabemos hacer diferente, en diferentes espacios, dimensiones y relaciones. Esto es lo que es estar en medio de un cambio de paradigma, lo que es vivir activamente en el Antropoceno» (Bennett, 2012, 17).

infraestructura funcional donde se promociona el uso de la bicicleta se entreteje con los imaginarios paisajísticos del paisaje romántico.⁶⁴⁹ Greenfort, que siempre ha mantenido un estrecho vínculo con la ciudad, evidenció que la agricultura y la vida de campo de sus alrededores juegan un papel similar para la identidad del área. De hecho, la palabra *Münsterland* describe, de un modo preciso, la relación íntima entre la ciudad y el entorno rural icónico de las ciudades del estado de Renania del Norte-Westfalia. En el caso de Münster, esta simbiosis se utiliza como una marca distintiva de calidad de productos que han sido cultivados en esta misma área y que se comercializan en los mercados locales del territorio. Durante el año 2006, Greenfort visitó Münster en varias ocasiones y en una de ellas, mientras paseaba alrededor del lago Aasee, se percató de unas indicaciones que prohibían el baño en el lago. A raíz de la estudio que llevó a cabo el artista, investigadores del Instituto de Sanidad de la Universidad de Münster le informaron de que el lago presentaba una situación de contaminación severa por una acumulación de citotoxinas. Estas son producidas por las secreciones de las algas verdes —cianobacterias— que pueblan el lago, que provocan una reacción alérgica cuando entra en contacto con la piel y pueden provocar serias disfunciones en el organismo si se llega a ingerir el agua que ha sido expuesta a ellas.

La elevada población de cianobacterias en el lago Aasee tiene su origen en el fenómeno de la eutrofización, esto es, el proceso más común de contaminación de lagos, ríos, embalses, pantanos, etc. Este fenómeno se debe a las elevadas cantidades de nutrientes presentes en el agua, fundamentalmente nitrógeno y fósforo, que proceden de actividades humanas como la agricultura, la ganadería, la producción de residuos urbanos, la actividad industrial y forestal, y la contaminación atmosférica. Un exceso de nutrientes estimula el desarrollo de plantas y otros organismos, las cuales consumen grandes cantidades de oxígeno, por lo que aportan una sobreabundancia de materia orgánica como resultado de la podredumbre de las algas, lo que hace que los lagos emitan un olor nauseabundo. El crecimiento desmedido de cianobacterias produce toxinas letales para aves y mamíferos y, además, conlleva pérdidas económicas relacionadas con actividades turísticas, dado que disminuye el valor estético del paisaje. Desde el inicio de la modernización agrícola, la eutrofización constituye uno de los problemas más extendidos que afecta la vida que se desarrolla en los ecosistemas de aguas dulces estancadas. El lago Aasee es un embalse artificial que se abastece de un agua que, mediante un sistema de canalizaciones, acequias y compuertas, es transportada desde el río Aa. Este constituye una pieza clave del sistema agrícola y paisajístico de Münsterland, un entorno donde se lleva a cabo una actividad agrícola y ganadería intensiva que genera una gran cantidad de residuos, los cuales acaban vertidos al río. En el caso particular de Münster, la acumulación de cianobacterias en el río Aa proviene de la gran cantidad de fosfatos que son vertidos por una industria cárnica que, como indica el artista, recibe subvenciones de la Unión Europea. A raíz de las quejas de los vecinos que denunciaban la degradación del lago Aasee, el Ayuntamiento de Münster financió un proyecto de investigación que tenía por objetivo diseñar un sistema para transformar la calidad de sus aguas y así poder garantizar el uso recreativo y el placer estético.

⁶⁴⁹ El lago Aasee servía antes de la Primera Guerra Mundial para almacenar unas aguas pluviales que causaban inundaciones regulares en primavera y en otoño.

Orientados por la municipalidad, los investigadores elaboraron un método según el cual, añadiendo el compuesto químico cloruro de hierro (III) al agua, se conseguía mantener la concentración de fosfatos en el subsuelo y limitar parcialmente el florecimiento de algas. Desde entonces, el Ayuntamiento ha venido aplicando esta sustancia, no solo en el lago Aasee, sino también en el propio río que lo abastece, para que las aguas lleguen al embalse sin cianobacterias. Este producto químico es empleado habitualmente en los sistemas de limpieza de aguas domésticas e industriales, antes de ser devueltas a los sistemas de abastecimiento de aguas urbanas. Sin embargo, esta era la primera vez que esta solución se aplicaba sobre un sistema de aguas abiertas. Tal y como sostiene el propio artista, la solución que encontraron al problema de la eutrofización constituía una operación cosmética, en la medida en que solo se centraba en los síntomas, sin ir a la raíz del problema. Mostrándose incapaces de cuestionar el modelo intensivo de producción agrícola y ganadera causante de la contaminación acuática, el Ayuntamiento optó por hacer desaparecer de la vista y del olfato una suciedad verde con un compuesto químico corrosivo que, tras ser inhalado, puede causar la destrucción de las membranas mucosas y del tracto respiratorio superior, y si es ingerido puede provocar quemaduras severas de boca, garganta y estómago.⁶⁵⁰ Como parte de su investigación, Greenfort mantuvo una conversación con uno de los científicos que elaboraron el método para invisibilizar las algas, al que preguntó por qué no se optó por reducir los vertidos de fosfatos al río mediante regulaciones. Este le respondió que el *lobby* de la industria cárnica de Münster es tan poderoso que no valía la pena ni sugerirlo, puesto que no está dispuesto a perder ninguna ayuda Europea, y que la única manera que tenían para describir la razón de la elevada contaminación del lago era especificando en los informes científicos que la alta concentración de fosfatos que causaban el problema provenía de *fuentes difusas*, de ahí el título del proyecto de Greenfort: *Diffuse einträge*.

En una de las orillas del embalse, Greenfort dispuso un tanque metalizado que habitualmente se emplea como contenedor y difusor de fertilizante. Gracias a una bomba integrada, el líquido que salía del tanque, y que provenía del lago, era transformado en rocío mediante un chorro presurizado que, a lo largo de los tres meses que duró la exposición, era expulsado de vuelta al embalse. Sin embargo, en lugar de sulfato, el líquido que albergaba el contenedor era una disolución mixta de agua del Aasee con cloruro de hierro (III) [Fig. 157 y 158].⁶⁵¹ El agua, tras ser pulverizada, emitía un olor parecido al del fertilizante, que los habitantes de Münster conocen bien, un hecho que no sorprende si se considera que, de media, en el entorno de Münster se crían quince mil vacas y ochenta y cinco mil cerdos.⁶⁵² Con la ocupación del espacio público mediante lo que podría considerar como una fuente monumental, Greenfort transversaliza la estética del entorno natural con la contaminación ambiental, los intereses entre la industria cárnica y las decisiones de la

⁶⁵⁰ Para más información sobre la toxicidad del cloruro férreo, véase www.gtm.net/images/industrial/c/CLORURO%20FERRICO.pdf (acceso: 8 de enero de 2020).

⁶⁵¹ Véase Tue Greenfort, «Diffuse einträge», en Brigitte Franzen, Kasper König y Carina Plath (eds.) (2007), *Sculpture Projects Muenster 07*, Colonia, Walter König, p. 116-121.

⁶⁵² Documentación visual y textual del proyecto disponible en: www.koenigalerie.com/exhibitions/9015/diffuse-eintraege/ (acceso: 9 de enero de 2020).

municipalidad, y resitúa la experiencia de los usuarios en la inmanencia de relaciones entre estas agencias, ensamblando sujeto y objeto, afecto y percepto. Si la solución cosmética se rige por una política de la invisibilidad con la que se consigue mejorar la calidad estética del lago, la operación de Greenfort consiste en intensificar la presencia de este mismo agente cosmético, con lo que logra suspender temporalmente la apariencia virginal e idílica del paisaje, volviendo sensible el entramado de responsabilidades que se esconden detrás de la contaminación, para garantizar la sostenibilidad de las formas de vida en lo medioambiental y en lo social. Con semejante translocación, las fuentes de la degradación de los lagos que el Ayuntamiento consideraba difusas, eventualmente se tornan concretas, desde el momento en que Greenfort nos muestra cuál es el precio que se paga por unas decisiones en las que se entrecruzan factores políticos, económicos y estéticos, y por ello se puede intervenir en ellas, introduciendo la posibilidad de que las cosas podrían ser de otro modo si las praxis sociales se refundaran en base al creacionismo ecosófico.⁶⁵³

Como en el caso de *Condensation cube*, *Diffuse einträge* reelabora el trabajo *Rhinewater purification plant*, de Hans Haacke (1972), que hemos analizado en la genealogía. Sin embargo, como ha señalado Luke Skrebowski, mientras que el trabajo de Haacke se presenta como potencialmente curativo —en el sentido que mostraba cómo los peces introducidos en el tanque de cristal sobrevivían tras el proceso de purificación de aguas residuales—, el proyecto de Greenfort pone en evidencia la futilidad de la solución puesta en práctica por el Ayuntamiento, que no deja de expresar la disfuncionalidad del ambientalismo tecnocrático. Al decir de Skrebowski, con *Diffuse einträge*, Greenfort «parodia la disciplina emergente de la geoingeniería, la cual ofrece varias soluciones al problema de la degradación ambiental antropogénica y el cambio climático global, mediante intervenciones ambientales a gran escala» y al mismo tiempo «critica la racionalidad instrumental que caracteriza a la tecnociencia contemporánea [...] que solo puede concebir soluciones tecnocráticas a los problemas de una sociedad tecnocrática» (Skrebowski, 2013, 125). Una de las características que atraviesan la producción del artista es el recurso a la ironía como herramienta para construir una crítica afirmativa. Para el proyecto de Münster, la ironía no solo se invoca para mostrar la estupidez de las medidas que solo atienden a las consecuencias, y no a las causas, para bromear sobre la excesiva importancia que se otorga a la idea de *entretenimiento cultural* y para especular sobre el sentido y la función de la obra de arte y las relaciones que la vinculan con los entornos que habita.

Milk beat (2009) [Fig. 159] es el proyecto con el que Greenfort participó en la muestra *Wanås 2009: Footprints* (Knislinge, Suecia), organizada por la Wanås Foundation, una entidad cuya misión se centra en promover el arte desde el punto de vista de su potencial para la transformación social.

⁶⁵³ «La política [...] se ha convertido en una mera cuestión de administrar la opinión pública, principalmente instrumentalizando y paralizando a las personas en escenarios de miedo, sin implementar reformas o adoptar una postura responsable que encarne ideas visionarias [...] el sistema capitalista solo ha abrazado el medio ambiente para empaquetarlo como parte de los deseos del consumidor o como una opción de estilo de vida. Esto ha sido posible gracias a un sistema político corrupto, cegado en su creencia [...] de que el crecimiento y el consumismo es el verdadero camino hacia una sociedad estable y mejor [...]. El modo en que percibo estos temas es irrelevante. Lo que marca la diferencia es lo que hacemos [...]. No nos dejemos arrastrar por las limitadas opciones que tenemos, y gastemos menos mientras usamos más energía mental para imaginar colectivamente qué tipo de sociedad no capitalista queremos crear» (Tue Greenfort, en Lookofsky, 2017).

Para la elaboración de su proyecto, Greenfort llevó a cabo una investigación acerca de los métodos por los que se rige la ganadería ecológica del territorio, que constituye uno de los motores de la economía de la región. Wanås Gods AB es una de las compañías ganaderas elaboradoras de productos lácteos más importantes del norte de Europa, con una producción de hasta tres millones de litros anuales. Como parte de las medidas que implementa para conseguir la autosuficiencia e incrementar la eficiencia, las vacas se alimentan de forraje de la misma granja y se aprovecha el excedente del calor que emana de la leche fresca. Cuando se ordeñan las vacas, la temperatura media de la leche es de 38 °C. Inmediatamente después de ser extraída, la leche es enfriada a 4 °C antes de ser transportada a la vaquería. El margen de calor que se obtiene se usa para aumentar la temperatura del establo y del agua que se emplea, mediante un intercambiador de calor. Para *Milk heat*, Greenfort instala en el acceso principal un radiador metálico conectado al establo mediante unas tuberías que transportan agua caliente. Con este artefacto doméstico no exento de humor, que opera como una escultura pública, el artista permite a los usuarios que sientan ellos mismos el excedente de calor de la leche fresca y, de este modo, además de destacar los méritos del modelo de producción sostenible de la granja, Greenfort reintroduce el debate acerca del impacto que tiene la ganadería sobre el entorno, se rija por métodos ecológicos o no.⁶⁵⁴ Se pregunta si los productos lácteos pueden ser, en general, fuentes de alimento sostenibles, teniendo en cuenta que el gas metano que genera la cría de vacas, al no ser quemado o capturado antes de ser liberado en la atmósfera, contribuye a la contaminación medioambiental.⁶⁵⁵ El radiador no solo calienta los cuerpos que se acercan a él, sino que sirve como un calefactor atmosférico directamente conectado al establo con su propia fuente de energía.

La preocupación acerca del desarrollo de modelos más sostenibles de producción, en un sentido general que incluye la producción y la comunicación en arte, constituye una línea de investigación consolidada en la obra de Greenfort, puesto que ya estuvo presente en su primera monográfica. *From gray to green* (2006) es un proyecto para el cual Greenfort pidió al centro de arte Witte de With transformar su abastecimiento de energía con fuentes más respetuosas con el medio ambiente durante las seis semanas en que la exposición estuviera en programación. Tras un largo proceso de negociación en el que el equipo gestor del centro jugó el papel de mediador, resultó técnicamente imposible cambiar la alimentación energética del centro a fuentes sostenibles. Sin embargo, la empresa ENECO se comprometió a hacer el cambio en 2007 y a reembolsar al Witte de With parte de los costes extras que generó el cambio.⁶⁵⁶ Con el objetivo de hacer extensivo a los usuarios un proyecto que ponía sobre la mesa la responsabilidad corporativa sobre las fuentes energéticas y, por encima de todo, visibilizar los universos de valor asociados a una serie de decisiones que afectan a todo aquel que participa del hecho artístico, Greenfort hizo pública la relación de correos

⁶⁵⁴ Como el propio artista ha afirmado, «prefiero seducir y entablar diálogo con las personas, más que provocar e ir demasiado lejos. De ahí que con frecuencia incluya humor y absurdez en mi práctica artística». Obtenido de: www.wanas.se/svenska/Konst/Konstn%C3%A4rer/Konstn%C3%A4r.aspx?fid=20 (acceso: 17 de marzo de 2019).

⁶⁵⁵ Este proyecto tiene un paralelo con *Chicago compost shelter* (1988), de Dan Peterman, para el cual el artista empleó el compostaje de materia orgánica como fuente de energía para calentar una furgoneta que podía servir de refugio para personas sintecho. La materia orgánica consistía en hojas, astillas de madera y defecaciones de los caballos de la policía montada. Para más información, véase: <http://museumartutil.net/projects/chicago-compost-shelter> (acceso: 17 de marzo de 2019).

⁶⁵⁶ Obtenido de: www.wdw.nl/en/our_program/exhibitions/tue_greenfort (acceso: 10 de enero de 2020).

electrónicos que fueron requeridos para la negociación entre la institución y la empresa energética. Impugnando la neutralidad del cubo blanco tanto como la electricidad que se empleaba para iluminarlo, el artista revelaba de este modo los obstáculos administrativos que implicaba esta alteración aparentemente sencilla.⁶⁵⁷ Además, aludía al oportunismo con el que las empresas incrementan los precios de una energía que, tras ser transformada en un nuevo producto del libre mercado, constituye un nuevo nicho de negocio en el que la palabra *sostenibilidad* se ha convertido en un indicador de plusvalía exclusivamente económica. Tal y como sostiene el propio artista, «la electricidad es una mercancía abstracta y difícil. Esta es la razón por la que se hace aún más complejo hablar de un “mejor” tipo de electricidad» (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 15).⁶⁵⁸

Enlazando con el pensamiento ecosófico de Guattari, la tecnología, tanto como la subjetividad, sirve para lo mejor y para lo peor. Todo comportamiento, acción o finalidad tiene implicaciones de orden ético, estético y político, desde el momento en que todo cuerpo se construye a sí mismo en relación con su exterioridad, de ahí que esté sujeto a un proceso de perpetua mutación. En todo momento somos responsables de las creaciones en las que nos involucramos y de las decisiones que tomamos, tanto en el plano individual como en el colectivo. Desde mediados del siglo XX, la modernidad capitalista occidental ha venido alterando significativamente los sistemas terrestres, acuáticos y climáticos, hasta tal punto que hoy se puede hablar del Antropoceno como una era geológica en la que los humanos han formado depósitos con una firma que es distinta de la de aquellos que caracterizan el Holoceno, los cuales permanecerán en el registro geológico. Apoyado en los descubrimientos tecnocientíficos, el hombre blanco, occidental, heterosexual, hablante de lengua inglesa y sujeto capitalista de razón universal, constituye una amenaza para la vida en el planeta, tanto la no humana como la humana. Uno de los rasgos distintivos de la crisis ecosistémica que distingue la nueva era geológica es la alta concentración de gases de efecto invernadero en la atmósfera, emisiones de carácter antropogénico provenientes de la quema de combustibles fósiles, de la deforestación, de actividades insostenibles relacionadas con los usos de los suelos, de la producción ganadera, la fertilización, la gestión de residuos y los procesos industriales. La perturbación ecosistémica global que presupone el Antropoceno puede ser explicada por la separación constitutiva que tenemos con el entorno, con nuestro cuerpo, con nuestros afectos, la cual es tributaria de la sensación de excepcionalismo humano instalada en nosotros.

Se podría afirmar que el imaginario del ambientalismo tecnócrata guarda muchas relaciones con el transhumanismo como corriente de pensamiento y tendencia de la cultura popular. Ambos

⁶⁵⁷ «Artistas como Dan Flavin y James Turrel hicieron obras que empleaban puramente luz. La crítica institucional destacó la ausencia de neutralidad en el cubo blanco y la institución del arte como un todo. Con este proyecto, quiero mostrar que el elemento activo del trabajo —luz— tampoco es un elemento neutral. La propia electricidad está cargada y politizada. Por medio de este cambio en el suministro eléctrico, induzco una parte de la economía institucional a apoyar la energía renovable. De esta manera, la exposición y la institución adquieren una dimensión política» (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 15).

⁶⁵⁸ «Por décadas» —prosigue— «las plantas nucleares eran el enemigo común que unía los elementos dispares del movimiento ecologista. Ahora está de moda hablar de la energía nuclear como una buena solución a nuestra crisis energética [...]. Lo que me interesa es la manera en que la retórica ha cambiado y cómo las compañías energéticas utilizan la sostenibilidad para vender energía [...] experimentamos importantes desarrollos tecnológicos en nuestro día a día. Sin embargo, me parece a mí que los seguimos mirando de una forma equivocada. Cedric Price lo expresó muy bien cuando dijo: la tecnología es la respuesta, pero ¿cuál es la pregunta?» (Tue Greenfort, *op. cit.*).

comparten la creencia en el progreso moderno y en la tecnología como salvación de las carencias y vulnerabilidades del cuerpo, por lo que han llegado a plantear incluso la superación de la muerte. Celebrando de un modo acrítico los ideales de la Ilustración del humanismo antropocéntrico y del progreso, estas formas de superhumanismo aspiran a trascender o vencer el cuerpo a través de la mente, completando de este modo la división imaginada mente-cuerpo, para acabar de confirmar la autoridad casi religiosa de la ciencia. A lo largo de sus escritos, Guattari nunca deja de destacar el potencial tanto represivo como liberador de la tecnología y de cuestionar las fantasías transhumanistas de fusión con la tecnología. Partiendo de sus perspectivas, nos podríamos preguntar para qué queremos mejorar una especie humana, considerando que no hay otra especie más invasiva en el planeta. En sus propias palabras, «¿no es un poco idiota esperar mejorar esta especie humana, que es una de las más vulgares, malintencionadas y agresivas que hay?» (Guattari, 2008, 49). Como hemos visto en la primera parte, la ecosofía aspira a transformar la subjetividad sobre la base de universos de valor heterogéneos y una relación responsable con la alteridad sexualizada, racializada y naturalizada. Y a diferencia de la ecología profunda tecnofóbica y el transhumanismo tecnofílico, aprecia aquellas cualidades de la tecnología que consiguen ensanchar nuestras facultades sensibles como una manera de atestiguar que el mundo no se rige por el axioma del beneficio económico, como predica la homogeneización capitalista, sino que, por el contrario, las formas de vida y las relaciones entre ellas destacan por universos de valor heterogéneos.⁶⁵⁹

Exceeding 2 degrees es un trabajo que profundiza en la responsabilidad corporativa en el estado de los ecosistemas de la mente, de lo social y de lo medioambiental, interviniendo de forma efectiva en las máquinas culturales de representación que dislocan la producción artística de la contaminación ambiental en una operación política. Esta dislocación abre la puerta a prácticas oportunistas de ecoblanqueo cultural, esto es, el fenómeno que describe la complicidad de la cultura con la crisis medioambiental. Partiendo de las investigaciones de Toby Miller (2017), se podría afirmar que las prácticas de *greenwashing* en el arte se dan principalmente a través de la propia huella de carbono de las instituciones en el ejercicio de sus funciones, la promoción de estilos de vida y pensamiento que promueven, y la relación de beneficio mutuo que mantienen con empresas contaminantes. La complicidad de las instituciones con el cambio climático se explicita no solo en una actividad que constituye un marcador de contaminación en sí mismo, sino también en la falta de voluntad para abordar esta cuestión. Las instituciones se esfuerzan por legitimar el daño que causan, autorrepresentándose como equipamientos respetuosos con el medio ambiente, mientras que, por otro lado, aceptan patrocinios de empresas de gas o de petróleo. De este modo se infunde a la imagen de estas empresas una pátina de cultura que funciona como una cobertura simbólica para sus actividades insostenibles,⁶⁶⁰ hasta el punto de que se podría considerar la práctica artística y

⁶⁵⁹ «A mí las máquinas no me dan miedo mientras ensanchen la percepción y multipliquen los comportamientos humanos. Lo que me inquieta es cuando se intenta devolverlas al nivel de la estupidez humana» (Guattari, 2008, 49).

⁶⁶⁰ Como el propio Greenfort sostiene, «la ecología [está] ligada a una esfera más amplia de producción de conocimiento y contiene significados ideológicos divergentes [...] tu pregunta se refiere a aquella [...] noción de *ecología* [...] que defiende la conversión a un estilo de vida “verde”, mejor y más sostenible [...] [que] dio como resultado movimientos ecológicos y organizaciones no gubernamentales [...] [tanto como en] publicidad estratégica corporativa [y las] compensaciones de carbono de los responsables políticos [...] [los cuales] han sido acusados de prácticas de “ecoblanqueo”» (Tue Greenfort, en Lookofsky, 2017).

cultural como una facilitadora de desastres medioambientales, comprometiendo las condiciones de vida y sorteando la regulación de las comunidades locales, nacionales e internacionales. La relevancia que este fenómeno adquiere en nuestra sociedad contemporánea se expresa en la gran atención que ha recibido desde la crítica y la práctica artística y curatorial (Bonacosa *et al.*, 2008).

Exceeding 2 degrees consiste en una instalación efímera que interactúa de forma específica en cada contexto donde se articula. La idea central es llegar a un acuerdo con la institución que acoge el proyecto para que se comprometa, al menos durante el periodo de muestra de la exposición, a reducir o a incrementar dos grados centígrados la temperatura de las instalaciones de tal manera que se reduzca el consumo energético. El proyecto fue presentado en la VIII Bienal de los Emiratos Árabes Unidos *Still life: art, ecology and the politics of change* (2007) y en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, en el contexto de la exposición *7.000.000.000* (2014). En el primer caso [Fig. 160], la temperatura se controlaba con un sistema de aire acondicionado y la medida consistió en aumentar la temperatura de las instalaciones, de manera que se consumió menos energía durante el periodo que se podía visitar el certamen internacional.⁶⁶¹ Con el dinero ahorrado con la disminución del consumo energético, Greenfort adquirió, a través de la organización medioambiental danesa Nepenthes, una parcela de selva amazónica ecuatoriana, para evitar que fuese objeto de procesos de tala industrial que afectan a los ecosistemas locales. En el segundo caso, se bajó la temperatura atmosférica dos grados y, con el dinero ahorrado, Greenfort adquirió otra porción de selva amazónica a través de la ONG Accionatura.⁶⁶² La instalación de Greenfort se componía, en primer lugar, de un termohigrógrafo que registra la evolución climática de la sala, tanto los cambios de temperatura como la humedad ambiental. A pesar de que este objeto ha pasado a formar parte de todo tipo de museos para garantizar la óptima conservación de las obras de arte, el artista lo recodifica para aludir a la necesidad de comprometernos con las formas de vida en lo social y lo medioambiental. Acompañando este dispositivo, el artista dispuso el certificado que informa a los usuarios de que esta intervención mínima, con la cual hace cómplices tanto a la institución como a los usuarios, ha contribuido a prevenir la deforestación.

La decisión de incrementar o disminuir dos grados la temperatura no es inocente, sino que cita deliberadamente las investigaciones presentadas en el *Stern review* (2006), uno de los informes sobre el cambio climático más influyentes hasta la fecha, en el que se plantea que resulta imperativo restringir la temperatura global dos grados centígrados en un futuro inmediato con el fin de evitar la acentuación de los desastres derivados de un cambio climático ya en curso. Liderado por el economista y académico británico Nicholas Stern, el informe concluye del siguiente modo: «Este análisis ha evaluado una amplia gama de evidencias sobre los impactos del cambio climático y los costes económicos, y ha empleado una serie de técnicas para evaluar los costes y los riesgos. Desde todas estas perspectivas», sentencia, «la evidencia reunida por el informe lleva a una conclusión

⁶⁶¹ Como el propio artista ha sostenido en varias ocasiones, obtener permiso para aumentar la temperatura no fue una tarea sencilla, ya que los expertos en conservación estaban preocupados por el riesgo que podía plantear para la conservación de la colección, la pintura orientalista occidental propiedad de unos jeques de los Emiratos Árabes.

⁶⁶² Véase documentación textual y gráfica del proyecto en: www.tuegreenfort.net/kopi-af-1-kilo-pet-2015 (acceso: 9 de enero de 2020).

simple: los beneficios de una acción fuerte y temprana superan con creces los costos económicos de no actuar». El informe enfatiza la necesidad de actuar ante lo que se considera una catástrofe inminente, que pone en riesgo la vida en el planeta, el crecimiento y el desarrollo. Si no se implementan medidas para reducir efectivamente las emisiones de gases de efecto invernadero en la atmósfera, «la concentración [...] podría alcanzar el doble de su nivel preindustrial ya en 2035, prácticamente comprometiéndonos con un aumento de la temperatura promedio global de más de 2 °C». «A largo plazo», prosigue, «habría más de un 50% de posibilidades de que el aumento de temperatura superase los 5 °C. Este aumento [...] es equivalente al cambio en las temperaturas promedio desde la última edad de hielo hasta hoy».⁶⁶³ Una perturbación tan radical tendrá un impacto de gran calado tanto en los países ricos como en los pobres; sin embargo, las comunidades más vulnerables sufrirán más temprano y más prolongadamente, a pesar de haber contribuido en menor medida al cambio climático. Partiendo de este diagnóstico, el informe apela a introducir cambios sustanciales en los modos de vivir que tienen las personas y en los lugares que habitan.

Con el objetivo de fortalecer una respuesta global a la amenaza medioambiental, el IPCC ha publicado en 2018 un informe que puede considerarse como una actualización del *Stern review* sobre los impactos de un cambio climático de 1,5 °C por encima de los niveles preindustriales y que recoge las decisiones de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático 2015, celebrada en París.⁶⁶⁴ El informe expone el argumento que hasta nuestros días «las actividades humanas han causado aproximadamente 1,0 °C de calentamiento global por encima de los niveles preindustriales. Si continúa al ritmo actual, «es probable que el calentamiento global alcance 1,5 °C entre 2030 y 2052». El calentamiento planetario a causa de las emisiones antropogénicas «persistirá durante siglos o milenios, y continuará causando más cambios a largo plazo en el sistema climático, como el aumento del nivel del mar y sus impactos asociados». El informe concluye que los riesgos que plantea este calentamiento, tanto para formas de vida humanas como para las no humanas, «son más altos para el calentamiento global de 1,5°C» y «dependen de la magnitud y la tasa de calentamiento, la ubicación geográfica, los niveles de desarrollo y vulnerabilidad, y de las elecciones e implementación de las opciones de adaptación y mitigación».⁶⁶⁵ Sin embargo, como hemos insistido en la primera parte, la apuesta de la ecosofía consiste en entender que los impactos del cambio climático antropogénico y, en términos más generales, de las crisis ecosistémicas que experimentamos, no solo dependen de las medidas tecnocráticas, sino de una necesaria revolución en las configuraciones existenciales. La condición operativa para desarrollar una relación más sostenible con la alteridad naturalizada implica un desplazamiento de la trascendencia del pensamiento identitario a la inmanencia del pensamiento relacional, lo que podría dar lugar a la reapropiación y puesta en práctica de tecnologías de producción de subjetividad y de

⁶⁶³ Véase *Stern review. The economics of climate change*, núm. VI. Obtenido de: http://mudancasclimaticas.cptec.inpe.br/~rmlima/pdfs/destaques/sternreview_report_complete.pdf (acceso: 9 de enero de 2020).

⁶⁶⁴ Véase IPCC (2018), *Global warming of 1.5 °C. Special report*. Disponible en: www.ipcc.ch/sr15/ (acceso: 8 de enero de 2020).

⁶⁶⁵ IPCC (2018), *Global warming of 1.5 °C. Special report. Summary for policymakers*. Disponible en: www.ipcc.ch/sr15/chapter/spm/ (acceso: 13 de enero de 2020).

transformación de la sensibilidad. Y, como hemos visto en la segunda parte de nuestra investigación, en este proyecto emancipador el arte tiene un papel crucial.

Con *Exceeding 2 degrees*, Greenfort implica a las estructuras de producción y comunicación del arte en un ejercicio de responsabilidad ante el desastre medioambiental del que son partícipes, desde el mismo momento que consumen recursos energéticos fósiles. Su proyecto evidencia la contribución al cambio climático que tienen las infraestructuras dedicadas a la producción y exhibición de arte, de ahí que pueda ser considerado como una forma de «crítica ecoinstitucional» (Skrebowski, 2013) en la que la crítica de la institución del arte ejercida por las obras y por los artistas aborda su propio impacto ecológico negativo. Como en el caso de *Condensation cube* y *Diffuse einträge*, con *Exceeding 2 degrees* Greenfort reelabora el proyecto *Recording of climate in an art exhibition* (1969-1970), de Hans Haacke. Sin embargo, Greenfort va más allá del análisis de los sistemas biológicos de Haacke, pues generaliza una ecosofía de las relaciones, agencias y transformaciones, que sitúa lo humano en la intermediación de un entramado de relaciones de la que es tributario y cocreador, y, por tanto, responsable. En primer lugar, la obra interpela directamente a la geopolítica del lugar. Los Emiratos Árabes Unidos son el séptimo país con más reservas de crudo del mundo y este constituye el principal motor del país, que exporta un 25% del producto bruto. Sin embargo, como declaran en su página web, «los EAU son un productor responsable y un socio crítico en los mercados globales de energía».⁶⁶⁶ En segundo lugar, tal y como ha destacado Skrebowski, la mesa de madera que empleó para disponer el termohidrógrafo fue fabricada en Malasia por artesanos japoneses y adquirida a bajo precio por el propio Greenfort en Dubái. En este sentido, «la mesa alude a las condiciones globalizadas de fabricación, distribución y consumo que caracterizan a las principales industrias contemporáneas, incluido el arte»,⁶⁶⁷ con lo que se visibiliza el entramado de relaciones económicas, políticas, sociales y medioambientales inherentes a la globalización neoliberal, y se traslada el ecologismo a la problemática inmanente de la obra de arte. Sin embargo, el artista implica a los usuarios y a las instituciones con un gesto que no solo constituye una *ethos* de oposición, sino toda una apolítica de la afirmación que los hace cómplices de una compensación, la cual debe ser complementaria a una transformación de la subjetividad sostenible con la alteridad, que el arte puede promover efectivamente.

8.3. La política multiespecie como una herramienta para la recreación del entorno

Si en el primer apartado de este capítulo hemos visto el modo en que los proyectos de Greenfort consiguen reensamblar el tejido de relaciones que hacen indisociables a los cuerpos de sus entornos y en el segundo hemos destacado aquellas estrategias con las que consigue interrumpir temporalmente las máquinas culturales de representación que dislocan al hombre de su exterioridad,

⁶⁶⁶ Obtenido de la página web de la Embajada de los Emiratos Árabes Unidos en Washington DC. Para más información, véase: www.uae-embassy.org/about-uae/energy/uae-and-global-oil-supply (acceso: 13 de enero de 2020).

⁶⁶⁷ Luke Skrebowski (2015), «Tue Greenfort, *Exceeding Two Degrees* (2007)», en Emily Eliza Scott y Kirsten Swenson (eds.) (2015), *Critical landscapes. Art, space, politics*, p. 193.

en este tercer apartado nos proponemos ver cómo este intervencionismo puede pasar a formar parte de la política de producción de subjetividad puesta en marcha en nuestra cotidianidad, cuyos desarrollos pueden eventualmente conducir a reinventar los modos de vida psíquicos, refundar las prácticas sociales y reinventar las formas de vida en lo medioambiental. El rechazo de las esencias conlleva una renovada atención a la variación de la diferencia y al devenir, y revoca las distinciones entre forma y materia, cuerpo y espíritu, humanidad y animalidad, además de las distinciones antropocéntricas entre lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral. La sensibilidad etológica de Greenfort no diluye lo político en lo biológico, sino que los efectos del poder que emana de cada cuerpo deben ser considerados caso a caso, dentro del agenciamiento pluralista en el que se insertan. La normatividad trascendente e invariable es desplazada a favor de una relacionalidad inmanente de la autopoiesis que reemplaza la distinción antagónica entre materia y forma, por una modulación intensiva de fuerzas y materiales constitutivas de subjetividad. Como hemos visto en la primera parte, el monismo que se encuentra en la base de la geofilosofía de Deleuze y Guattari permite afirmar las continuidades entre la naturaleza y la cultura, lo que impide seguir manteniendo cualquier distinción entre lo orgánico y lo inorgánico, lo animado y lo inanimado.⁶⁶⁸ De ahí que el análisis de la subjetividad, definida como captura y diferenciación de unas fuerzas y materiales que atraviesan lo psíquico, lo material y lo orgánico, siempre debe ser extendido a las modalidades vitales no humanas.

La noción de *agenciamiento subjetivo* se puede entender como un encuentro temporal de elementos heterogéneos que forman un hábito, de centro fluctuante, que no se da para un sujeto constituido previamente, ni presupone un organismo, una consciencia o un yo, sino que cristaliza como una fuerza que se afecta a sí misma, una protosubjetividad tributaria de una vida no orgánica. Desde este prisma, la subjetividad no constituye el monopolio de los sistemas psíquicos humanos, sino que debe ser distribuida a la red que une todo lo vivo. Lo humano deja de tener prioridad sobre el resto de la vida, en la medida en que los cuerpos humanos, tanto como los no humanos, están compuestos de una infinidad de individuos y por ello conforman multiplicidades complejas y heterogéneas que desbaratan la unidimensionalidad del sujeto unitario, del individuo personológico. Dicha multiplicidad no está formada por unidades totalizables, sino que, en su devenir, este agenciamiento transforma cualitativamente su naturaleza y por ello solo puede ser captado desde el punto de vista de una modulación resultante de una interacción de fuerzas y materiales más que humanos. Partiendo de las apuestas del monismo filosófico, la investigación en humanidades y en ciencias sociales ha explorado procesos de formación de las multiplicidades y, con ello, nuevas formas de involucrarse con el entorno circundante. Desde lo que ya ha pasado a ser un campo transdisciplinar constituido, llamado *estudios multiespecie*, los investigadores se sumergen en las vidas de los animales, de las plantas, de los hongos y de los microorganismos con el objetivo de producir nuevas formas de comprensión, de relación y de responsabilidad en un mundo más que humano. Promoviendo la construcción de un *arte de la atención* con implicaciones epistemológicas, políticas y

⁶⁶⁸ Como ha sostenido Anne Sauvagnargues, «si no cabe separar al hombre de los demás seres vivos por una diferencia de principio, tampoco es indicado aislar al viviente de lo material por un corte que escinda lo animado de lo inanimado, [...] lo vital de lo material» (Sauvagnargues, 2006, 15).

éticas, los investigadores en estudios multiespecie tratan de responder a preguntas como: «¿qué significa vivir con otros en mundos enredados de contingencia e incertidumbre? [...] ¿cómo podemos llevar a cabo el trabajo de habitar y coconstituir bien los mundos?» (Van Dooren *et al.*, 2016, 1).

La filosofía multiespecie sostiene que el mundo se constituye por un juego material-semiótico en el que participan todos los cuerpos y plantea que si bien los objetos que pueblan el mundo son reales, están en parte contruidos por modos de entender, conocer e implicarse. Esta idea es descrita por el concepto de *intraacción* de Karen Barad, el cual plantea la tesis de que la presencia de los objetos no precede a las relaciones que mantienen con su exterioridad en el contexto de un ensamblaje heterogéneo, por lo que, en lugar de interacción, se trata de una relación constitutiva de intraacción.⁶⁶⁹ Barad habla de la agencia como algo no constituido *a priori* en un sujeto o como una cualidad limitada a lo humano. La agencia se encuentra distribuida en un espacio de posibilidades que generan indeterminaciones, un espacio que pasa de las relaciones preexistentes —es decir, interacciones— a las intraacciones, constituidas en un *continuum*, sin *a prioris*, sin anular por ello la diferenciación. De interacciones entre particulares acotados y contenidos, nos desplazamos al espacio de las acciones posibles, creadas, existentes y siempre enredadas. Esta concepción desmantela el pensamiento dualista y posibilita una reconfiguración de nuestra relación con el mundo desde el momento en que reconoce la pluralidad de agencias más que humanas con las que constantemente mantenemos relaciones de intraacción.⁶⁷⁰ En la medida en que considera cómo los cuerpos no humanos podrían actualizarse, el realismo agencial supone un gran desafío para las metafísicas individualistas. Barad se apoya en la física cuántica para conceptualizar una ontología que no se basa en una imagen de pensamiento prefabricada, sino en una conmutación de agentes involucrados activamente en su emergencia. Esta «ontopistemología» (Barad, 2003, 829) propone de este modo un entendimiento posthumano de la performatividad que caracteriza a la materia como un agente activo en procesos de materialización continua, coproductores de una historicidad en curso.

Este modelo requiere una discontinuidad, un corte a lo largo del continuo de la realidad en la que el agente observador, el agente observado, el espacio y el tiempo se coconstituyen de forma simultánea (Barad, 2007, 139). Barad ha descrito este mecanismo como el «corte agencial» que intraactivamente pone en primer plano ciertas exclusiones y abre de este modo una potencialidad

⁶⁶⁹ En este sentido, Barad describe las intraacciones como «la constitución mutua de agencias enredadas» (Barad, 2007, 33), una coagulación de la agencia que se inviste en «recreaciones no deterministas a través de las cuales la materia en proceso de devenir se sedimenta y se envuelve en nuevas materializaciones» (Barad, 2003, 823). El vínculo relacional que constituyen las entidades en el realismo agencial de Barad es análogo a la realidad molecular que atraviesa las identidades molares, visibles y formadas, en la obra de Deleuze y Guattari (1988).

⁶⁷⁰ Como el propio artista admite, la imaginación multiespecie no concierne a la biodiversidad, sino que investiga la relacionalidad entre los humanos y los no humanos —entre, por ejemplo, bacterias y mosquitos— desde el punto de vista inclusivo, que destaca el papel que ejercen en el sostenimiento de la vida. Lo que subyace en esta relacionalidad multiespecie es una «nueva sensibilidad ética» no «oscurecida por la división objeto/sujeto» que se puede explicar con el concepto de *intraacción*, aludiendo al hecho de que nunca nos situamos alejados de nuestro entorno, sino que nos involucramos y enredamos de un modo elemental con los cuerpos que lo conforman. Tue Greenfort, «Multispecies Intra-action», *Documenta 13*. Obtenido de: <https://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/on-multispecies-intra-action> (acceso: 17 de enero de 2020).

que estaría cancelada en otras estructuras secuenciales y causales (Barad, 2007, 179-182). En la medida en que en cada intraacción se establecen nuevas exclusiones e inclusiones, se reconfigura cada posibilidad en cada ocasión. El arte puede ser considerado como una práctica de intraacción, como una política de producción de entornos multiespecie que contribuye a la emergencia y a la conformación de mundos de intraacciones dinámicas. El arte compone el mundo mediante una construcción íntima de materializaciones afectivas, significantes o asignificantes. Si el arte ejerce un papel constitutivo de lo que aprehende, según Barad, importa la manera en que algo es explorado (Barad, 2012, 6). En la medida en que reubica el horizonte de la acción humana en una geografía más compleja e interconectada entre sujetos y fuerzas, y al mismo tiempo activa formas de ver que invocan una ética posthumana y comportamientos menos destructivos, el realismo agencial puede ayudar a reconfigurar nuestra relación con el planeta en la era del Antropoceno. Percibir los cuerpos y los paisajes como encarnaciones de innumerables agencias en proceso de intraacción —como flujos de contaminantes, decisiones políticas, creatividades no humanas y dinámicas naturales— podría ciertamente revelar proximidades inesperadas que nos conducirían a redefinir las cartografías de agencia y responsabilidad, y de esta forma crearían una consciencia en materia de sostenibilidad. Al evidenciar la naturaleza ética que mantiene al mundo unido, el realismo agencial da un paso más allá hacia una sensibilidad ecológica abarcando una política agencial diversa capaz de distribuir valor de manera más generosa y fomentar la ética y las intervenciones más sabias dentro de un entorno compartido en constante conformación.⁶⁷¹

Greenfort participó en la *Documenta 13* de Kassel (2012) con un proyecto que él mismo comisarió y que abordaba cuál ha sido la contribución del arte a la imaginación multiespecie. Inspirándose en los escritos de Donna Haraway en los que esta plantea la idea de que la relacionalidad transespecie emerge de historias de coevolución y de ricos procesos de devenir mutuo, Greenfort concibió *The worldly house* (“La casa mundana”) como un gran archivo de obras de arte y recursos textuales para su consulta [Fig. 161-163]. En este caso, el pabellón anfitrión fue una modesta cabaña de madera que se yergue sobre el lago Aueteich, a la que los visitantes podían acceder cruzando un puente que la conectaba con el Karlsaue Auepark construido para la ocasión. La cabaña fue construida en los años cincuenta del siglo XX para dar refugio a unos cisnes negros (*Cygnus Atratus*) que, traídos de su Australia natal, poblaron el parque durante décadas [Fig. 164]. Tras la migración de los cisnes, la barraca se convirtió en una guarida improvisada para los mapaches que conviven con los vecinos de la ciudad de Kassel a lo largo del año y que tuvieron que ser realojados con motivo de la preparación de la *Documenta*. Como sostiene la artista y curadora Linda Weintraub, la cabaña fue construida para una especie alóctona que fue introducida en el parque como un motivo ornamental. Los mapaches, que ocuparon la cabaña hasta 2012, son una especie asimismo alóctona y

⁶⁷¹ «Desde donde me encuentro, hoy, todo parece diferente y debe de ser así [...]. Es la desolada y contaminada bahía de basura junto a la megaciudad, no una tierra salvaje y prístina que se ha convertido en un punto de acceso a un ecosistema y a una zona verde cara y protegida. Esta posición es crucial para iniciar un cambio de paradigma muy necesario: hacerse amigo de un proceso simbiótico adhesivo enzimático que eventualmente se pudrirá a través de un entorno normativo. Cómo pensamos y nos relacionamos con el medio ambiente es crucial. Es importante quebrar las jerarquías biológicas y científicas pensando a través de una perspectiva ecológica que desmantele las jerarquías como nosotros y ellos, objeto y sujeto, e incluso superar el robusto concepto de nosotros mismos, del cuerpo como entidad y del concepto de *inteligencia superior*. Estas ideas permanecen integradas en el mismo código de la ideología, ya sea del ambientalismo o de la supremacía de la derecha o del neoliberalismo elegante» (Tue Greenfort, en Lookofsky, 2017).

considerada popularmente como invasora. Partiendo de esta situación, Weintraub se pregunta: «¿son invasores o intrusos, ¿cuándo adquirieron dicho estatus? Dado que llegaron a Alemania antes que los cisnes, ¿quizás estaban reclamando su espacio legítimo?».⁶⁷² El conocimiento acerca de la historia natural-cultural de la cabaña, así como las condiciones de vida de las especies que la poblaron, fueron decisivos para seleccionar el emplazamiento del pabellón, al mismo tiempo que constituían la coartada para iniciar la investigación acerca de la coevolución multiespecie.

Concebido como un organismo vivo, *The worldly house* constituye un repositorio de materiales textuales y gráficos orientados a reconsiderar los vínculos entre los seres vivos, humanos y no humanos. Los estudios multiespecie parten de la idea que la vida no puede emerger ni puede ser sostenida en condiciones de aislamiento, sino que las formas de vida se sitúan en la inmediatez de historias enredadas y profundas que van más allá de la mera supervivencia. La diversidad radical de la vida inorgánica se explica por el entrelazamiento de patrones de vida y muerte, de devenires mutuos, de herencias y cultivos compartidos, en un mundo más que humano. Este devenir mutuo implica «el intercambio y la emergencia de sentidos, la inmersión en redes de significación que pueden ser lingüísticas, gestuales, bioquímicas y demás», lo que evidencia «un mundo vivo en el que ser siempre es devenir, y devenir siempre es devenir con» (Van Dooren *et al.*, 2016, 2). Partiendo de estas coordenadas, el proyecto se propone ahondar en los aspectos filosóficos, históricos, culturales, biológicos y tecnocientíficos de la interacción humana-no humana, desde la práctica y el pensamiento del arte. A los usuarios, última especie introducida en la barraca, se les ofrecía la posibilidad de sumergirse en los textos y los seminarios de la reconocida filósofa y bióloga feminista y de otros pensadores que exploran el modo en que las subjetividades, los estilos de vida y las responsabilidades humanas se pliegan en estos enredos multiespecie. Además, el archivo incluía todo tipo de materiales, como textos, libros, videos⁶⁷³ y documentación de proyectos de más de cien artistas cuya obra versa sobre «la relación entre las especies humanas y no humanas, la percepción de la vida, la mundanidad y la coexistencia de los humanos con otras especies».⁶⁷⁴ De este modo, el proyecto curatorial de Greenfort sondeó los complejos modos en los que los humanos devenimos en relaciones consecuenciales con los otros: la alteridad naturalizada, sexualizada, racializada, tecnificada, etc.⁶⁷⁵

⁶⁷² Linda Weintraub, «Guests? Competitors? Migrants? Invaders? Tue Greenfort Wonders», en Linda Weintraub's Blog. Entrada fechada el 12 de diciembre de 2015. Obtenido de: <http://lindaweintraub.com/tue-greenfort-and-foreign-invasion-guests-competitors-dangers> (acceso: 1 de abril de 2019).

⁶⁷³ Entre los proyectos videográficos que formaron parte de la selección, figuraban *Bird calls*, de Louis Lawler (1972), *I love America and America loves me*, de Joseph Beuys (1974), *El Gringo*, de Francis Alÿs, y *Seedbank*, de Cheto Castellano, Lisette Olivares y Sin Kabeza Productions (2012). Véase <http://ekologiemiejskie.pl/teksty/lisette-olivares-seedbank-an-eco-evo-devo-project-in-sf-mode-the-dream-of-response-able-multispecies-communities> (acceso: 1 de abril de 2019).

⁶⁷⁴ Tue Greenfort, «The Worldly House. An archive inspired by Donna Haraway writings on multispecies co-evolution, compiled and presented by Tue Greenfort», en Carolyn Christov-Bakargiev y Bettina Funcke (eds.), *Documenta 13. The guidebook* (cat. exp.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 318. Una vez finalizados los cien días de la *Documenta*, el material documental y bibliográfico fue trasladado al Documenta Archiv con el objetivo de proveer a los usuarios recursos para la investigación acerca de la relacionalidad multiespecie. Véase: www.documenta-archiv.de/en/aktuell/docarts/960/13-donna-j-haraway-when-species-meet (acceso: 1 de abril de 2019).

⁶⁷⁵ *The worldly house* fue un encargo de la directora artística de la *Documenta 13*, Carolyn Christov-Bakargiev, quien designó a Tue Greenfort como uno de los agentes del certamen internacional. Considerada una de las ediciones del certamen artístico que más han destacado por la densidad de obras que trabajaban con ideas acerca de la ecología, la muestra recibió severas críticas por parte de historiadores del arte como T.J. Demos, quien centra su ecocrítica institucional en la deliberada ausencia de concepto que privaba a la organización del evento de denunciar las causas de las crisis sistémicas que acechan al planeta, a la vez que explicaban las disonancias entre varios modelos de ecología que subyacían en los

El proyecto se articula alrededor del texto *When species meet* (2008), en el que Haraway retoma la investigación iniciada con *The companion species manifesto* (2003) y considera la interacción de los humanos con todo tipo de seres, especialmente aquellos con los que convivimos día a día, esto es, los que comúnmente consideramos como animales domésticos.⁶⁷⁶ Prestando una atención especial a los animales que se adquieren por su pedigrí, a los animales de laboratorio y hasta a los animales que son entrenados para fines terapéuticos, Haraway explora la dimensión biológica, cultural y filosófica de los encuentros más que humanos. Partiendo de una variedad de enfoques derivados de los estudios sobre los animales, la ciencia, la filosofía y la teoría feminista, Haraway desarrolla la noción de *especie de compañía*, esto es, los animales que viven y mueren con nosotros, aquellos con los que mantenemos una relación íntima a lo largo de nuestra vida. Haraway aborda la cuestión de las subjetividades múltiples desde la perspectiva de la «implosión de la naturaleza y de la cultura en la incansable e históricamente específica vida compartida de los perros y las personas, los cuales están vinculados en la alteridad significativa» (Haraway, 2016a, 32-33). Haraway elabora su concepción acerca de las intraacciones multiespecie como la relación de interacción entre elementos colaboradores dentro de un agenciamiento de materialidades diversas. Teniendo a las especies de compañía como referente, se trata de entender la manera en que «los modos de vida humanos cambian significativamente en asociación con los perros»; ambas especies, prosigue, «dan forma la una a la otra a través del, todavía en curso, relato de la coevolución» (Haraway, 2016a, 54). *When species meet* se centra en la investigación alrededor de dos preguntas principales: «¿A quién y qué toco cuando toco a mi perro?», «¿De qué manera un “devenir con” puede constituir una práctica de devenir mundano?» (Haraway, 2008, 3). Haraway conecta estas cuestiones con los términos *alterglobalización* y *altermundialización*, los cuales, más allá de promover una *antiglobalización*, se fijan el objetivo de cultivar *otra* globalización más justa y más pacífica por medio de un reajuste de los nudos entre las especies más ordinarias que viven en la Tierra: «Ser uno es siempre *devenir con* muchos» (Haraway, 2008, 3).⁶⁷⁷

A pesar de que la contribución de Greenfort a la *Documenta 13* se concretó sobre todo desde la práctica curatorial, el artista ha desarrollado toda una línea de investigación desde su propia práctica

proyectos artísticos. Las omisiones de las circunstancias específicas que explican las emergencias contemporáneas, al decir de Demos, hicieron que las diversas «obras de arte bióticas» que participaron en la muestra «corrieran el riesgo de convertirse en meros embellecimientos verdes de un entorno barroco que previamente ha estado adornado orgánicamente, como fue el diseño del parque Karlsuae en toda un área ajardinada». Véase Demos (2012).

⁶⁷⁶ Como parte del proyecto, Greenfort organizó los denominados Multiespecies Tours, que consistían en *tours* guiados donde los usuarios podían visitar la *Documenta* acompañados de sus animales de compañía. Al decir de Nina Franz y Katja Kynast, la «experiencia acompañada» del *tour* en los diversos ámbitos del festival de arte tenía que ser negociada entre las dos especies, «perturbando nuestra noción de la percepción» y problematizando de este modo el estatus del arte al confrontarlo con el animal como un fenómeno anómalo (Franz, Kynast, 2012, 4).

⁶⁷⁷ Como parte del programa educativo de la *Documenta*, se organizó una doble jornada los días 10 y 15 de septiembre de 2019 titulada «On Seeds and Multispecies Intra-action: Disowning Life», centrada en cuestiones como la comida, las semillas, el agua y la tierra, la energía y el decrecimiento, así como los humanos entendidos como una especie entre muchas otras. Los artistas, filósofos, activistas y escritores que participaron en las jornadas, como Vandana Shiva y la misma Donna Haraway, partían de la insatisfacción con los modelos de producción que guían nuestras sociedades y se proponían la necesidad de desarrollar nuevas formas de simpatía hacia la vida mineral, la vida vegetal y la vida animal, desplazando lo humano en un escenario donde las relaciones hacia los otros naturalizados son redefinidas y sustentadas. Véase: <https://d13.documenta.de/#programs/the-kassel-programs/congresses-lectures-seminars/on-seeds-and-multispecies-intra-action-disowning-life/?date=-1&cHash=33e025e71de4021eb161557f7b2ad883> (acceso: 2 de abril de 2019).

artística mediante proyectos en los que se sumerge en las condiciones de vida de seres no humanos para explorar la complejidad de los entornos multiespecie. Uno de ellos es *Horseshoe crab*, un trabajo que sitúa al cangrejo herradura (*Limulus polyphemus*) como punto de partida. Este artrópodo bentónico⁶⁷⁸ habita la costa atlántica norteamericana y el Sudeste Asiático desde el Ordovícico — hace cuatrocientos millones de años—, a lo largo de los cuales ha mantenido prácticamente invariable su morfología, de ahí que sea considerado como un fósil viviente [Fig. 165]. La alta concentración de bacterias a las que está expuesto en su ambiente marítimo salobre hace que posea un sistema inmunológico muy eficaz. Esta cualidad despertó el interés de las farmacéuticas, los laboratorios de investigación y las compañías médicas en las últimas décadas, que han convertido al cangrejo herradura en una especie muy relevante desde el punto de vista económico. Su sangre azul contiene una enzima que induce una coagulación muy rápida y su uso puede detectar la presencia de bacterias infecciosas o endotoxinas, por lo que, tras ser extraída del cangrejo, es usada en el testeado de productos farmacéuticos antes de ser vendidos.⁶⁷⁹ Además, su sangre ha resultado esencial en la producción de vacunas, para detectar que están libres de *Escherichia coli* y de *Salmonella*, y la fiabilidad y rapidez del método de ensayo en el que se emplea la hacen aparentemente irremplazable, hasta el punto de que se podría decir que la humanidad se ha vuelto hoy totalmente dependiente de este organismo, con el cual tiene una relación parasítica, con el objetivo de evitar enfermedades, mantener baja la mortalidad infantil y sostener la calidad de vida a la que estamos acostumbrados.

La industria farmacéutica atrapa anualmente alrededor de seiscientos mil cangrejos herradura, a los cuales se drena un 30% de su sangre. Hasta un 30% no llegan a sobrevivir al proceso y los supervivientes son devueltos al agua, sin saber si realmente acaban recuperándose o terminan por fallecer.⁶⁸⁰ Su ordeño reporta grandes beneficios: un litro de sangre del cangrejo está valorado en quince mil dólares estadounidenses, los cuales reportan cincuenta millones de dólares al año. Los medicamentos que genera la explotación del cangrejo hacen que, por cada euro invertido en la producción de medicamentos, se obtengan mil en el mercado.⁶⁸¹ Su líquido azul es controlado, extraído y comercializado por las empresas farmacéuticas para la protección de los humanos y, como sostiene la curadora Siv Hofsvang, «parece que [el cangrejo] asuma su rol de donante de sangre», a pesar de que no haya dado su consentimiento (Hofsvang, 2016, 88). Esta dependencia parasítica del organismo vivo más antiguo del planeta está teniendo un impacto profundamente negativo para sus poblaciones y para los ecosistemas que habita, tal y como demuestran estudios

⁶⁷⁸ Del griego *benthos* (“fondo marino”), se refiere a aquellos organismos que viven en el fondo de los ecosistemas acuáticos.

⁶⁷⁹ La prueba se conoce como *lisado de amebocitos de Limulus* (LAL). Su hemolinfa coagula alrededor de los agentes infecciosos y los disuelve. En los ensayos clínicos tan solo hace falta exponer a las sustancias testeadas, y si no coagula, implica que están libres de bacterias dañinas. Para obtener más información sobre el análisis, véase: www.acciusa.com/pdfs/accProduct/Pyrochrome_multilang_IFUs/PyrochromeIFU_PN000856_es_r1.pdf (acceso: 13 de enero de 2020).

⁶⁸⁰ Fuente: www.businessinsider.com/why-horseshoe-crab-blood-expensive-2018-8?IR=T (acceso: 13 de enero de 2020).

⁶⁸¹ Obtenido de: <http://canarias-semanal.org/art/17888/-por-que-esta-a-punto-de-extinguirse-el-animalesalva-mas-vidas-humanas-> (acceso: 13 de enero de 2020).

recientes.⁶⁸² La paradoja de esta relación de dependencia radica en el hecho de que mientras que su supervivencia es fundamental para la vida humana, su uso y abuso ponen en riesgo su vida. El grupo de especies al que pertenece el cangrejo herradura forma parte de una lista de especies vulnerables que presentan una alta probabilidad de ser consideradas en peligro de extinción por el cambio climático o la contaminación atmosférica. La difícil situación en la que se encuentra esta especie evidencia las desastrosas consecuencias para la biodiversidad y para los ecosistemas humanos y no humanos, no de la humanidad en general, sino de la lógica inherente al sistema económico capitalista, que aspira a un crecimiento infinito en un planeta con recursos limitados. La paradoja también reviste la lógica capitalista en la medida en que, por un lado, comercializa con la biodiversidad, pero al mismo tiempo destruye las fuentes de su propio beneficio, basado en la explotación de la biodiversidad.

Los *Limulus polyphemus* son el último superviviente de la orden de los xifosuros (“cola de espada”), subfilum de los quelicerados (“portador de pinzas”), del filum de los artrópodos. Cabe mencionar que Polifemo, uno de los cíclopes de la mitología griega, hijo de Poseidón y de la ninfa Toosa, se ha representado históricamente de forma monstruosa, con un solo ojo en la frente, grandes colmillos y las orejas puntiagudas, como el *otro* del hombre. Greenfort realizó a escala real una serie de esculturas tituladas *Horseshoe crab* (2017) de los cuerpos de los artrópodos, los cuales fueron moldeados manualmente con cemento. Este material contiene cenizas volantes industriales, un residuo que se obtiene de la quema de combustibles fósiles en las centrales termoeléctricas y que se emplea como adición al hormigón [Fig. 166]. Presentados en el contexto de la exposición monográfica *400 million years ago* en la König Galerie de Berlín,⁶⁸³ los cangrejos de Greenfort rastrean, más allá de moralismos, la complejidad de la relación afectiva en la que la explotación se entremezcla con la historia natural, simbólica y mítica, en una intraacción multiespecie. A su vez, vuelven sensible el impacto negativo que ejerce nuestro sistema económico caníbal sobre la biodiversidad. Alimentar la máquina capitalista implica explotar físicamente las especies para aumentar la productividad y el consumo, y contribuir a la contaminación de los sistemas de vida.⁶⁸⁴ Greenfort vuelve a petrificar a los cangrejos con un material que contiene partículas que contaminan en el plano microfísico y en el macrofísico. El artista se pregunta, habida cuenta de los millones de años de adaptación que han servido a los cangrejos para desarrollar los anticuerpos, si se adaptarán a ser explotados como lo están siendo ahora: ¿desarrollarán eventualmente sangre tóxica? (Hofsvang, 2016, 88). Es preciso que esta y todas las especies que protegen la vida humana, sean valoradas como especies de compañía, y quizás un punto de partida consistiría en ir más allá de

⁶⁸² Véase un estudio sobre el impacto medioambiental que ejerce nuestra dependencia del cangrejo herradura en Michelle Fabie (2009), «Potential threats to horseshoe crabs on Cape Cod, Massachusetts», Durham, Duke University. Disponible en: https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/952/Fabie_MP.pdf;jsessionid=1812DEAA5648DEF68045BB94918E23F9?sequence=1. (acceso: 11 de mayo de 2020).

⁶⁸³ Véase: <https://horseshoecrab.org/press/2017/07/%E2%80%98Million-Years-Ago%E2%80%99-by-Tue-Greenfort-at-K%C3%B6nig-Galerie-Berlin.pdf> (acceso: 13 de enero de 2020).

⁶⁸⁴ Completaba la instalación un videoensayo en el que el artista elabora una estratigrafía de todas las agencias biológicas, económicas, políticas y simbólicas que determinan sus condiciones de vida. Disponible en: <http://dismagazine.com/discussion/68076/state-of-nature-raging-with-uncertainty-in-an-environmental-emergency/> (acceso: 13 de enero de 2020).

la intimidad, la sorpresa y el «devenir con», para incluir el distanciamiento, el asombro y el «devenir por».⁶⁸⁵

La imaginación multiespecie apuesta por prácticas minuciosas de atención hacia las formas complejas en las que nosotros, tanto los humanos como los no humanos, mantenemos una relación constitutiva con los demás. Constituye una prospección ecosófica en sí misma que tiene implicaciones éticas, estéticas y políticas, poniendo en práctica investigaciones que tratan de responder a las siguientes preguntas: «¿cómo se desarrollan el colonialismo, el capitalismo y sus relaciones de poder desiguales dentro de una red de vida más amplia?», «¿Qué contará como conservación en nuestro mundo postnatural?», además de «¿Cómo repensar “lo humano” después de que la burbuja antropocéntrica haya estallado?», por último, «¿Qué formas de responsabilidad se requieren y cómo podríamos aprender a responder de otras maneras, quizás mejores, para que las comunidades se formen en “paisajes degradados”?» (Van Dooren *et al.*, 2016, 3). Greenfort ha explorado estas cuestiones desde una práctica artística que intensifica una pragmática ecosófica y pone en juego una política de la experimentación. *Periphylla periphylla* (2014) [Fig. 167] plantea la cuestión acerca de la relación entre una especie alóctona y una especie autóctona en ecosistemas concretos, preguntándose qué sucede cuando una especie nueva es introducida en un ecosistema establecido. El proyecto orbita alrededor de la medusa corona (*Periphylla periphylla*), una especie que habita a siete mil metros de profundidad, en la mayoría de océanos y mares. Esta medusa ha proliferado en los fiordos noruegos desde los años setenta y se ha establecido en las áreas superficiales del ecosistema de Lurefjord, en la provincia de Hordaland, Bergen (Noruega). La anatomía de su nueva habitante está adaptada a las profundidades y es bioluminiscente. Las condiciones de este fiordo son inusuales, debido a la contaminación marítima por causa de las actividades humanas. El reciente desarrollo masivo de las medusas, el cual se debe entender como un impacto directo de las dinámicas asociadas al cambio climático y la pesca intensiva, ha alterado profundamente los ecosistemas de vida humanos y no humanos. Greenfort enfatiza todos estos aspectos en su práctica creativa.

Generalmente, la cuestión de la amenaza que suponen ciertas especies para algunos ecosistemas se enmarca habitualmente dentro de un problema de competición por el alimento entre las propias especies no humanas. La exclusiva atención que se presta a las dinámicas entre especies no humanas en problemas medioambientales con frecuencia omite el papel que ejerce la intervención humana. Sin embargo, en la era geológica del Antropoceno, la historia natural y la historia cultural —incluida la historia y la práctica del arte— convergen, de igual modo que la geología y la ecología, y cada forma de vida tiene una relación de inmanencia con su exterioridad, por ello el pensamiento dualista se hace cada vez más insostenible. Cuando la biología empezó a estudiar las medusas corona a finales del siglo XIX, se vieron con la necesidad de desarrollar maquetas de las especies, debido a

⁶⁸⁵ Véase Priska Gisler y Mike Michael (2011), «Companions at a distance. Technoscience, blood, and the horseshoe crab», *Society & Animals*, núm. 19, p. 115-136. Disponible en: www.animalsandsociety.org/wp-content/uploads/2016/05/gisler.pdf (acceso: 13 de enero de 2020).

que, cuando son traídas a la superficie, las medusas se secan y no pueden ser preservadas. El soplador de vidrio Leopold Blaschke (1822-1895) desarrolló una técnica que le permitió hacer modelos de cristal de las medusas. A lo largo de un siglo que va del año 1836 al 1936, Leopold y su hijo produjeron un gran número de objetos que fueron muy solicitados por los principales museos de historia natural y centros universitarios. Tomando estos objetos hechos a mano como punto de partida, Tue Greenfort colaboró con un soplador de vidrio para recrear minuciosamente la morfología, el movimiento, la coloración, la bioluminiscencia, etc., de la que ya se considera «un barómetro del estado del océano».⁶⁸⁶ Greenfort encuentra vasos comunicantes entre la historia del arte y la historia natural, a la luz de los fenómenos dañinos causados por la actividad humana sobre los ecosistemas. Si las ciencias naturales han aspirado a clasificar y sistematizar el mundo natural, la historia del arte ha aspirado a categorizar obras, autores y movimientos en una rígida estructura que no atiende más que a ella misma. *Periphylla* funciona como correctivo a la dislocación de la obra de arte de su entorno y a su colonización con el aura de sacralidad y eternidad, para considerarla como un agente vivo que permite la vida de otras especies y que habita entornos dinámicos que se redefinen constantemente mediante todo tipo de semióticas, intereses y afectos.⁶⁸⁷

Esta no es la primera vez que Greenfort investiga complejidades multiespecie tomando como referencia las condiciones de vida de medusas que recreará mediante el trabajo en vidrio. *Medusa (Pelagia noctiluca)* (2007) es una escultura de una medusa luminiscente realizada con cristal de Murano por un soplador artesano veneciano, una réplica a escala real [Fig. 168].⁶⁸⁸ También conocida como acalefo luminiscente, la *Pelagia* pertenece a la clase de los escifozoos. Se distingue por su coloración malva y puede medir hasta quince centímetros. Dispone de un caso o paraguas de hasta siete centímetros de diámetro y de tentáculos que llegan a medir un metro. El nombre de su especie, *noctiluca*, se refiere a su capacidad de irradiar luz en la oscuridad cuando se ve amenazada. Habitan aguas templadas como las del Mediterráneo y se desplazan en enjambres. Su alimento lo constituyen larvas de arenque, huevas de salmón y zooplancton. En zonas costeras como las de Irlanda del Norte ha llegado a arrasarse cultivos enteros de salmón. En los últimos años ha tenido lugar un incremento masivo de su población a lo largo del globo, con efectos negativos no solo para extensas poblaciones de especies no humanas, sino también para la industria turística litoral. Hay diversos factores que favorecen su proliferación. En primer lugar, la pesca intensiva. En segundo lugar, una disminución de la población de sus depredadores naturales, como la tortuga boba (*Caretta caretta*) o el atún rojo (*Thunnus thynnus*), ambas especies en peligro de extinción,

⁶⁸⁶ Obtenido de: www.e-flux.com/announcements/136853/tue-greenfort-tue-greenfort-eats-den-frie/ (acceso: 13 de enero de 2020).

⁶⁸⁷ Greenfort se inspiró en el libro *The parasite*, de Michel Serres (1982), donde el filósofo e historiador compara las relaciones humanas con la relación entre el parásito y el cuerpo del huésped. Para su exposición en Den Frie, donde presentó las medusas corona, Greenfort extrapola la relación entre el anfitrión y el invitado, entre los gestos de invitación y aceptación, en el intercambio entre la institución de arte y el artista: «al aceptar la invitación para exponer en el Den Frie Centre of Contemporary Art, [Greenfort] lo ingiere y se lo come, literalmente, abriéndose paso hasta las entrañas de la institución de arte. Al hacerlo, manipula la división de roles y pregunta: ¿quién da y quién recibe? ¿Quién es el parásito y quién es el anfitrión? ¿Quién se come a quién?». Obtenido de: www.e-flux.com/announcements/136853/tue-greenfort-tue-greenfort-eats-den-frie/ (acceso: 13 de enero de 2020).

⁶⁸⁸ Para la fabricación de la escultura, Greenfort envió por correo electrónico una fotografía de una medusa al taller veneciano, sin ninguna instrucción técnica. Para obtener más información sobre el proceso técnico, véase Baldon (2010, 11).

situación resultante precisamente del modelo intensivo de pesca. En tercer lugar se encuentra, relacionado con el cambio climático, el incremento de la temperatura de los mares, que en el caso del Mediterráneo ha sido de trece a catorce grados en invierno. Todos estos factores se interrelacionan para favorecer el desarrollo de la medusa luminiscente.

Sin embargo, existen otros factores sistémicos que contribuyen indirectamente a proporcionar las condiciones óptimas para su cría. La sequía disminuye la aportación de agua dulce de los cursos fluviales que retenía las medusas en alta mar. Estos cursos, además, se encuentran interceptados y modificados por el entramado de compuertas, presas y embalses que alteran su desarrollo. Otro factor proviene del incremento de nutrientes —principalmente de compuestos de nitrógeno y fósforo— causado por el aumento de vertidos de fertilizantes directamente en los mares. A estos vertidos, se les suman los que aportan las canalizaciones de los sistemas de drenaje de los núcleos urbanos, los cuales, a su vez, proceden de las prácticas de agricultura intensiva. Uno de los efectos colaterales de estos vertidos, como hemos visto en *Diffuse einträge*, es la acentuación de fenómenos como la eutrofización, una perturbación medioambiental que generalmente se asocia a los vertidos de detergentes, fertilizantes y aguas residuales en sistemas acuáticos. Este proceso no solo da como resultado un excesivo enriquecimiento de minerales y nutrientes, y con ello un crecimiento intenso de plantas y de algas, sino que también produce un descenso de los niveles de oxígeno. El cristal de Murano con el que está hecha la medusa de Greenfort, transversaliza las condiciones de vida de estas especies con la industria del turismo masivo, con los ecosistemas acuáticos, lo que pone sobre la mesa una perturbación generalizada causada por el ser humano, que vuelve hacia él como un efecto *boomerang*. Las medusas de cristal se han convertido en un souvenir que ha adquirido una gran popularidad entre los centros turísticos litorales en las últimas décadas. La proliferación de esta especie de medusa puede ser vista como un efecto colateral de la sacrosanta productividad a la cual rinde fe el capitalismo neoliberal. A su vez, es una consecuencia de la emisión de dióxido de carbono y de la producción masiva de manufacturas. Todo ello, como releva el estudio multiespecie de la medusa, revierte negativamente en la industria del turismo, que, del mismo modo que la producción de bienes, debe aumentar su productividad de un modo exponencial año tras año. La propia materialidad de la medusa, además, adquiere otros sentidos complementarios relacionados con la propia actividad artesanal y con el reconocimiento de la autoría intrínsecamente compartida de la creación. En este sentido, Diana Baldon ha sostenido que «Greenfort enfatiza la gradual desaparición de la artesanía vernácula en beneficio de los objetos producidos en masa y, de forma indirecta, una redefinición socialmente expandida de la habilidad bajo un circuito de múltiples autores» (Baldon, 2010, 12).

El proyecto que cierra la trilogía de las medusas es *Dræbergoble (Mnemiopsis leidyi)* (2008), el cual fue presentado en su tercera monográfica, acogida en la Kunstverein Braunschweig. La medusa *Mnemiopsis*, conocida popularmente como «el depredador invisible de los océanos»,⁶⁸⁹ pertenece al fílum de los ctenóforos tentaculares. Estos son un grupo de animales marinos invertebrados y

⁶⁸⁹ Obtenido de: www.posidoniaecosports.com/blog/2016/01/14/mnemiopsis-leidyi-el-depredador-invisible-de-los-oceanos/ (acceso: 13 de enero de 2020).

hermafroditas que viven desde la superficie hasta tres mil metros de profundidad y que se caracterizan por la presencia de unas células especializadas que generan una sustancia pegajosa que es utilizada para capturar las presas. Consideradas oficialmente una especie invasora en muchas regiones, las *Mnemiopsis* fueron transportadas a Europa en la década de los años noventa, en los lastres de los barcos de contenedores.⁶⁹⁰ Introducidas de este modo por la mano del hombre, se asentaron en diversos ecosistemas y han desplazado a otras especies autóctonas en diferentes partes del mundo, desde el mar Báltico hasta el mar Mediterráneo. En 2007 se detectó una concentración de doscientas especies por metro cúbico en el Fiordo de Kiel, en Alemania. En condiciones favorables, un solo ejemplar puede producir hasta cien retoños por día.⁶⁹¹ La ingesta diaria de camarones y huevos de bacalao está afectando negativamente a la industria pesquera. Greenfort diseñó un acuario de cristal acrílico de grandes dimensiones que situó a lo alto de una peana en el *foyer* de la Kunstverein, al cual se adosó un dispositivo generador de olas [Fig. 169]. El acuario estaba habitado por diversos ejemplares de *Mnemiopsis*, los cuales fueron reproduciéndose durante los tres meses que duró la exhibición, favorecidos por el incremento de la temperatura en un rango de 11 a 25 °C. La propagación de esta especie raramente ha sido observada en acuarios. Al lado del acuario, Greenfort dispuso un monitor con dos auriculares que mostraba a dos pescadores capturando a las medusas en el mar Báltico. Estos dos elementos se suplementaron con una reproducción de un diario local alemán que alertaba de los riesgos que comportaba el incremento de los ctenóforos para la acuicultura marina en el mar Báltico.⁶⁹² El incremento exponencial de la población se debe al aumento de temperaturas y al hecho de que no tiene depredadores naturales. Al explicitar el modo en que estas especies revierten negativamente en el hombre, *Drabergoble* ilustra la futilidad de un sistema económico que aniquila sus propias fuentes de beneficio, tanto las humanas como las no humanas.

Kleiner Kohlweißling (Small cabbage white) (2007) [Fig. 170] es otro de los proyectos con los que Greenfort continua la exploración de formas de vida distintas, de historias y de patrones de devenir y de enredos, tomando como referencia especies consideradas invasoras. En este caso, el trabajo gira alrededor de la blanquita de la col (*Pieris rapae*), un insecto lepidóptero de la familia *Pieridae*. En estado de oruga, el sustento de esta mariposa es la col, el brócoli, los rábanos y un largo número de hortalizas. Hoy en día es una especie de amplia distribución mundial, aunque originalmente es autóctona de Europa y África. En las últimas décadas ha sido importada a Australia y América del Norte, donde ha proliferado en poblaciones epidémicas debido a la baja presencia de depredadores y ha causado enormes daños en los cultivos. A diferencia de las mariposas tropicales, la blanquita de la col ha demostrado grandes habilidades para adaptarse a diferentes ecosistemas, incluidos los

⁶⁹⁰ Generalmente estas especies se denominan *neozoicas*. En zoología, este término se refiere a especies de animales que no son nativas de un área o región geográfica concreta y que han sido introducidas en la historia reciente. El término deriva del griego *neo* (“nuevo”) y *zōa* (“animales” u “organismos”). Se considera que una especie es neozoica si se ha introducido después de 1942, cuando Cristóbal Colón «descubrió el Nuevo Mundo» y empezó el «intercambio colombino». Véase: <https://neobiota.lu/neozoa/#note-848-1> y https://es.wikipedia.org/wiki/Intercambio_colombino (acceso: 13 de enero de 2020).

⁶⁹¹ Obtenido de Kunstverein Braunschweig y Hilke Wagner (ed.) (2009), *Tue Greenfort: linear deflection*, p. 66.

⁶⁹² Véase una selección de materiales de investigación que sirvieron de base para la elaboración del proyecto en *Tue Greenfort: linear deflection*, p. 130-141.

monocultivos, a los cuales parece haberse adaptado cómodamente.⁶⁹³ También se ha desarrollado en ecosistemas urbanos. Greenfort ha sometido varios ejemplares a un proceso taxidérmico, tras el cual los ha colocado en una vitrina siguiendo los protocolos de la entomología. Este gesto introduce la cuestión de la conservación, que si generalmente se aplica a especies extinguidas o con valor económico, en el proyecto de Greenfort se destina a proteger una especie que constituye un desafío para el modelo de productividad intensiva del capitalismo extractivista. Un gesto conservador que se convierte en un indicador transgresor desde el momento en que neutraliza las fantasías de grandeza de un modelo económico inhumano. La conservación de la vida humana a costa de todo engendra nuevas especies anómalas, las cuales despiertan una nueva curiosidad, una nueva extrañeza. La blanquita de la col se ha convertido, en este sentido, en otro ejemplar para el coleccionismo, para la acumulación. Los insectos constituyen más de dos tercios de todos los seres vivos y tienen un papel fundamental en el mantenimiento del equilibrio ecosistémico. Su larga vida fósil los remonta cuatrocientos millones de años en la historia geológica y han mantenido múltiples formas de interacción con los seres humanos a lo largo de la corta vida de los humanos en el planeta. Como parte del proyecto de nueva producción en su monográfica acogida en la Secession, Greenfort recreó, en el Grafisches Kabinett, un clima tropical donde los usuarios podían coincidir con la blanquita de la col, una presencia que atestigua que cualquier acción humana tiene unas consecuencias multiformes para los ecosistemas más que humanos en los que se inserta.

Otro de los proyectos que fueron presentados en la exposición de la Secession y que abordan más explícitamente cuestiones relacionadas con la conservación en la era postnatural es *Schmeißfliege* (“Califóridos”) (2007) [Fig. 171]. Los insectos califóridos son una familia de dípteros braquíceros, un tipo de mosca que destaca por los brillantes colores metálicos que exhibe. La mosca fue capturada por el artista y sometida a un proceso de conservación entomológica antes de ser dispuesta encima de una de las puertas que daban acceso a una de las salas. Una de las prácticas más destacadas de los califóridos —conocidos popularmente como los *moscardones de la carne*— consiste en depositar huevos en los cadáveres, lo que hace que, además de ser fundamental para la proliferación de la mosca, también contribuya a la aceleración del proceso de descomposición. Junto a los escarabajos, las avispas, las hormigas y las polillas, estas moscas metalizadas forman parte de la fauna cadavérica que trabaja sobre la materia en descomposición, alimentándose de los líquidos de los cadáveres durante el periodo sarcófágico, el cual se desarrolla hasta tres meses después de la muerte. Es por esta razón que estos especímenes tienen un papel muy importante en los ciclos naturales.⁶⁹⁴ Una inmersión en la vida de esta especie nos permite entender que el cuerpo muerto en realidad rebosa de vida y, de ahí, comprender que una muerte facilita muchas otras vidas. Una vez iniciado el proceso de autólisis, el cuerpo se convierte en un ecosistema autónomo, un nido de microbios e insectos. Atraídas por los gases que emiten los cuerpos, las moscas se posan en

⁶⁹³ Cerca de *Kleiner Kohlweißling* se mostró *Bacau, Breslau, Danzing, Gulianka, Havarna, Pecbea, Rosiori, Sianliai* (2007), una serie de fotografías extraídas de boletines informativos estatales que publicaban la venta a bajo coste de terrenos para el cultivo en el este de Europa. Este tipo de documentos son específicamente concebidos para las grandes multinacionales de la agricultura y empresas biotecnológicas cuya actividad no solo pone en peligro los ecosistemas no humanos, sino que también desplaza los agricultores y la economía local, y contamina un entorno que habita el ser humano.

⁶⁹⁴ Véase Concha Magaña (2011), «Entomología forense y su aplicación a la medicina legal», *Aracnet* 7, 49-57. Disponible en: <http://entomologia.rediris.es/aracnet/7/06forense/> (acceso: 20 de marzo de 2019).

el cadáver y ponen doscientos cincuenta huevos en orificios y heridas abiertas, que se abrirán en veinticuatro horas, y las larvas se alimentarán del cadáver en el curso de su vida hasta que no quede más alimento.⁶⁹⁵ Además, la presencia de estos insectos y microbios en los cadáveres es un herramienta fundamental en medicina forense, en concreto para detectar la causa y la fecha de la muerte, la cual se calcula en base al estudio del número de huevos presentes en el cuerpo.⁶⁹⁶

Con proyectos como *Schmeißfliege*, Greenfort cultiva un arte de la atención que muestra el modo en que la vida de esta especie es inmanente a la vida humana, respondiendo a la necesidad de reconcebir modos de vivir y de morir en un mundo compartido marcado por la incertidumbre y el cambio climático antropogénico. Al igual que las medusas y la blanquita de la col, la población de las moscas metalizadas ha aumentado en los últimos años a pesar del aumento de la presencia de pesticidas en los cultivos agrícolas en todas partes del mundo. Sin embargo, hay otras especies cuyas vidas están siendo amenazadas, hasta el punto de que su vida está al borde de la extinción. *Kaviar bar* (2007), presentado en la Secession, ahonda críticamente en la producción y el consumo de este bien tanpreciado por los humanos, el caviar, el cual aún sigue asociado al lujo y la élite social. El proyecto se presentó en el café del museo, un entorno que generalmente se encuentra junto a las tiendas donde se venden libros y objetos artísticos, considerados a su vez como un artículo de lujo. Para el proyecto de Greenfort, el caviar no fue consumido, sino expuesto. El artista modificó y puso en funcionamiento una nevera que albergaba latas de caviar de esturión beluga confiscadas, provenientes de Rusia e Irán, que pretendían ser transportadas ilegalmente mediante el contrabando internacional [Fig. 172]. Las latas iban acompañadas de documentación acerca de la historia de la pesca del esturión en el Danubio, el hábitat natural del esturión, junto al mar Negro [Fig. 173]. Complementando este material, se encontraba un boletín informativo del TRAFFIC —The Wildlife Trade Monitoring Network, una organización que lucha contra el tráfico ilegal de plantas o animales salvajes, instando a las autoridades a velar por la preservación de las especies y sus hábitats—.⁶⁹⁷ Al *Kaviar bar* se podía llegar fácilmente gracias a un rótulo de neón que el artista superpuso al panel que señala el acceso al bar-cafetería de la Secession. Con esta reconfiguración, los usuarios obtenían una visión compleja de los diferentes elementos y relaciones que conforman la ecología del caviar.

Muy cerca de *Kaviar Bar* se expuso *Antipa* (2007), una serie de fotografías en blanco y negro del siglo XIX donde se muestran los métodos de pesca de los esturiones, una especie al borde de la extinción por el consumo masivo de los humanos.⁶⁹⁸ Las fotografías muestran el uso de todo tipo

⁶⁹⁵ Como sostiene Moheb Constandi, «cada mosca pone unos 250 huevos que se abren en el espacio de 24 horas. Las pequeñas larvas se alimentan de la carne putrefacta y mudan en larvas más grandes, que se alimentan durante varias horas antes de volver a mudar. Tras seguir alimentándose, estas larvas, ya de mayor tamaño, se arrastran fuera del cuerpo. Entonces pupan y se transforman en moscas adultas, y el ciclo recomienza hasta que no queda con qué alimentarse». En «¿Qué ocurre después de la muerte?», *El País*, 3 de noviembre de 2015. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2015/10/20/ciencia/1445337182_852965.html. (acceso: 11 de mayo de 2020)

⁶⁹⁶ Obtenido de: https://elpais.com/elpais/2015/10/20/ciencia/1445337182_852965.html (acceso: 13 de enero de 2020).

⁶⁹⁷ Véase: www.worldwildlife.org/initiatives/traffic-the-wildlife-trade-monitoring-network (acceso: 21 de marzo de 2019).

⁶⁹⁸ Las imágenes fueron extraídas de Grigore Antipa, *Pescaria si Pescuitul in Romania*, Bucarest, 1916. Disponible en <https://archive.org/details/PescariaSiPescuitulInRomania/page/n4> (acceso: 21 de marzo de 2019).

de redes y cercados para la pesca del esturión. A su vez, sumergen al usuario en la vida de los pescadores, que se organizaba alrededor de esta práctica, y en la importancia de la planta refrigeradora del municipio de Galati (Rumanía), por el que pasa el río Danubio. A principios del siglo XX, la población del esturión fue completamente extinguida de este ecosistema debido a la pesca intensiva de este espécimen con estos métodos. Lo mismo sucedió en muchos otros ecosistemas de ribera a lo largo de los más de tres mil kilómetros de extensión del río, entre los cuales se encuentra Viena, ciudad donde está la Secession. Las fotografías están colgadas en el muro de una escalera secundaria que guía el acceso al museo, y es así como Greenfort conecta la profunda alteración de los ecosistemas que está causando el consumo de un bien de lujo, evidenciando la implicación paralela que tienen aquellas instituciones que conservan y comercializan con otro bien considerado de lujo como es el arte. Otro de los proyectos de la muestra de la Secession fue *Displaced butterflies* (2007), el cual fue desarrollado en colaboración con la sección de mariposas alóctonas del invernadero modernista de Viena. En el marco de *Medusa*, se transformó el espacio Grafisches Kabinett de la Secession como un biotopo que fuese habitable por mariposas tropicales, para las cuales se recrearon las condiciones climáticas pertinentes.⁶⁹⁹ Greenfort configuró la temperatura a 28 °C, equipó la sala con un filtro solar específico e incorporó un ramo de flores sintéticas embadurnadas con miel y plátanos en descomposición para que se pudiesen alimentar. A pesar de no pertenecer a las especies en peligro de extinción —precisamente por el valor exótico que los humanos les han conferido—, los hábitats naturales de estos especímenes están siendo sistemáticamente desplazados y erradicados por las prácticas de agricultura intensiva.

Neobiota (2011), presentado en la Kunsthochschule für Medien Köln, es otro de los proyectos que se inscriben dentro de la investigación de Greenfort de aquellos mecanismos de producción de otredad que motivan la conservación o el exterminio de especies no humanas, atendiendo a la significación y al valor que les conferimos los humanos. El origen del proyecto se produce cuando el artista divisó un loro de exuberantes colores que sobrevolaba la ciudad de Colonia, en Alemania, lejos de su tierra natal, en el Sudeste Asiático. Percibir a esta especie fuera de un entorno contenido como es un zoo, un invernadero o una reserva, hizo reflexionar al artista sobre el sentido de la palabra *exótico*, sobre lo alóctono o lo no nativo. Tal y como sostiene Linda Weintraub, del proyecto de Greenfort se destilaban las siguientes preguntas: ¿acaso el loro rojo puede ser considerado un migrante?, ¿un visitante?, ¿un trasplante? Entendiendo el loro como un eje alrededor del cual se trabajó la cuestión más amplia de la migración de humanos y no humanos, el proyecto plantea muchas otras cuestiones cosmopolíticas: ¿quién puede convertirse en ciudadano?, ¿quién pertenece a la ciudad?, ¿pueden los no humanos convertirse en especies de compañía de los humanos?, ¿los humanos deberían asumir la responsabilidad de su bienestar?, ¿los extranjeros nos ponen en peligro?⁷⁰⁰ El proyecto consiste en una retransmisión de video y audio en tiempo real de una cotorra de Kramer (*Psittacula krameri*) y una cotorra alejandrina (*Psittacula eupatria*), las cuales han

⁶⁹⁹ Las mariposas son criadas en granjas específicas para estas especies tropicales. A lo largo del año, todas las especies que han sido reproducidas se exhiben en la *Schmetterlinghaus* bajo condiciones atmosféricas específicas, y nunca simultáneamente.

⁷⁰⁰ Véase: <http://lindaweintraub.com/tue-greenfort-and-foreign-invasion-guests-competitors-dangers> (acceso: 1 de abril de 2019).

sido habitantes de la ciudad de Colonia durante cuarenta años. Empleando una tecnología de monitorización empleada en sistemas de vigilancia en el espacio público, se pueden observar estas especies en sus entornos de reproducción y en los nidos espontáneos que emergen en la ciudad [Fig. 174 y 175]. El título del proyecto alude al proceso de introducción de una especie en un nuevo entorno, el cual puede plantear riesgos para otras especies, aunque, en el caso de estas cotorras, han encontrado su lugar en el entorno urbano.⁷⁰¹ El comercio global de mercancías humanas discurre en paralelo a la movilidad no humana; sin embargo, la globalización implica el desplazamiento de ambos bajo la égida del lucro privado.⁷⁰²

Otro de los proyectos presentados en la Seccesion que guardaba relación con *Displaced butterflies* es *Wardian case (Alustar - Sonatural)* (2007) [Fig. 176], una escultura hecha con dos invernaderos idénticos de tipo Alustar que han sido ensamblados por su base, con lo que se ha creado un volumen hexagonal de grandes dimensiones. Los invernaderos de *Wardian case* fueron diseñados por el Dr. Nathaniel Bagshaw en la Inglaterra Victoriana del siglo XIX, concebidos para poder cultivar orquídeas y helechos resguardados de la contaminación del aire de la metrópolis, proveniente de la quema de carbón y del ácido sulfúrico. Estos invernaderos han sido empleados para transportar plantas fuera y dentro del Reino Unido, y fueron un medio que afianzó la importancia de Inglaterra en el comercio de plantas exóticas a nivel mundial. Se ha llegado a acreditar este invernadero con la capacidad de haber quebrado monopolios de comercialización de especies vegetales o productos agrícolas, donde se escabullían plantas de té procedentes de Shanghái o plántulas del árbol del caucho de Brasil (*Hevea brasiliensis*) para ser enviadas a territorios ingleses. De ahí que el Wardian Case se conozca como un método que ha venido desplazando el hábitat.⁷⁰³ Sin haber retirado el film protector, el artista muestra que se trata de un prototipo de invernadero de uso doméstico de fácil obtención, que puede servir para cultivar todo tipo de especies. El modelo creado por Greenfort es una unión de dos invernaderos de tecnología DIY (siglas en inglés de *Do it Yourself*, “hazlo tú mismo”), que el artista adquirió por Internet. El proyecto se ha mostrado en diversas localizaciones y el artista ha llegado a introducir hasta cincuenta variedades de orquídeas en su interior, las cuales podían disfrutar de las condiciones climáticas para su buen desarrollo. La instalación se complementa con un gráfico que muestra la producción masiva de orquídeas y las problemáticas geopolíticas que acarrea.⁷⁰⁴ Uno de los proyectos que formaron parte de *The worldly house* fue el texto *Some notes towards a manifesto for artists working with or about the living world* (2012), en el que el artista Mark Dion explicita cuál puede ser la contribución del arte en una sociedad

⁷⁰¹ Desde sus primeros proyectos, Greenfort puso en evidencia la permeabilidad de las fronteras construidas con las que los humanos separan la cultura y la naturaleza en los entornos urbanos. Buen ejemplo de ello son *Social organism* (2001) y *Daimlestrasse 38* (2001), en los cuales se sumerge en los modos que tienen especies no humanas de habitar un ecosistema metropolitano compartido. En el primero, mediante un itinerario marcado con miel conduce un séquito de hormigas a un lugar con comida preparada. En el segundo, diseña un dispositivo para que zorros urbanos se hagan *selfies*, las cuales se disparaban al ingerir las salchichas depositadas estratégicamente sobre el disparador.

⁷⁰² Para más información, véase: www.khm.de/termine/news.1634.tue-greenfort-neobiota/ (acceso: 13 de enero de 2020).

⁷⁰³ Obtenido de: https://we-make-money-not-art.com/alter_nature_we_can/ (acceso: 13 de enero de 2020).

⁷⁰⁴ Una versión del proyecto fue presentada en la exposición *Alter Natur: We Can*, comisariada por Karen Verschooren y acogida en el Z33 de Hasselt (Bélgica). Para obtener más información sobre el proyecto curatorial, véase: <http://archieff.z33.be/en/projects/alter-nature-we-can> (acceso: 13 de enero de 2020).

tecnológicamente mediatizada, caracterizada por la contingencia y la incertidumbre.⁷⁰⁵ Con el ánimo de poner en relieve las conexiones con la práctica encarnada y situada de Greenfort, y a modo de conclusión de este último apartado, presentamos unos fragmentos que hablan sobre las implicaciones éticas, estéticas y políticas de los artistas que trabajan con o sobre el mundo vivo:

1. No vivimos en una era sencilla y, como artistas de la época, nuestro trabajo revela complejas contradicciones entre la ciencia y el arte, entre el empirismo y la idea, entre la naturaleza y la tecnología, y entre las convenciones estéticas y las formas novedosas de visualización. Nuestros objetivos varían. Mientras que algunos pueden desear disolver las contradicciones en nuestras relaciones sociales con el mundo natural, otros pueden estar interesados en analizarlas o resaltarlas. 2.a. Los seres humanos no están fuera de la naturaleza: nosotros también somos animales, una parte de lo que hemos tratado de controlar, ya sea para la explotación o la protección. 2.b. Del mismo modo que no se puede separar la humanidad de la naturaleza, nuestra concepción de la naturaleza no puede entenderse fuera de la cultura y la sociedad. Construimos la naturaleza y estamos contruidos por ella. 3. Más que versar «sobre la naturaleza», nuestro trabajo está centrado en ideas sobre la naturaleza; de este modo puede caracterizarse mejor [...]. 6. Mantenemos una relación apasionada con los organismos vivos. Nuestro tema gobierna nuestras vidas. Nosotros vivimos, respiramos y comemos nuestro campo de investigación. Esta pasión es esencial para la producción de obras de arte cautivadoras. 7. Los artistas que producen trabajos sobre biología o que colaboran con hongos, plantas o animales, no están sujetos a formas o materiales particulares. Uno puede construir un argumento en muchos idiomas diferentes; ninguna forma de expresión se adapta mejor a cuestiones ecológicas. La pintura, la arquitectura, el diseño de paisaje, la fotografía, la *performance*, la tecnología virtual, la escultura, la instalación, el video, la horticultura y el *agit-prop* han sido implementados con gran éxito (Dion, 2012, 140).

8. La comprensión de las narrativas de la naturaleza del pasado en la cultura popular, en la ciencia, la estética, la filosofía y la religión, constituye una fuente para proyectar luz en el presente y en el futuro. Las creencias del pasado forman los cimientos de las instituciones contemporáneas y, en la mayoría de los casos, aún persisten en sus propias operaciones [...]. 11. Rechazamos la noción de *entorno* como un sistema perpetuamente estable y autorregulador, que existe en un estado de equilibrio constante. El mundo natural es mucho más dinámico e intrincado, y su historia, durante al menos diez mil años, ha estado más entrelazada con la historia humana que lo que conciben las nociones de *equilibrio natural* [...]. 16. La torre de marfil de la ciencia es una ruina. La ciencia no es un dominio puro de verdad más allá de los tintes de la ideología y del mundo de los

⁷⁰⁵ El proyecto fue mostrado por primera vez en la exposición *Greenhouse effect*, acogida en la Serpentine Galley de Londres en el año 2000. Del mismo artista se mostraba su serie fotográfica titulada *Bureau of remote wildlife surveillance* (2006), concebida para la segunda trienal de fotografía *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video* (2006-2007), muestra que se presentó en el International Center of Photography (Nueva York). Véase: www.icp.org/exhibitions/ecotopia-the-second-icp-triennial-of-photography-and-video (acceso: 1 de abril de 2019).

negocios, sino un campo de ideas enredado en una lucha de poder. Cada vez más, la industria y la economía dictan la orientación y las prioridades de la investigación. Mientras la ciencia nos informa, nos mostramos contrarios a las afirmaciones de neutralidad científica y siempre escépticos acerca de la «historia oficial» de la historia natural presentada por instituciones científicas [...]. 19. La variedad y variabilidad de la vida es una maravilla de infinita complejidad. No hay un tema más curioso y extraño que la biodiversidad que nos rodea. El objetivo del mejor arte y ciencia no es despojar a la naturaleza de la maravilla, sino mejorarla. El conocimiento y la poesía no están en conflicto. 20. Creemos y afirmamos que la interacción humana con el mundo natural no tiene por qué dar como resultado la degradación y homogeneización de los hábitats y paisajes naturales. Las culturas tienen la opción de determinar el futuro de nuestra relación con el mundo viviente, ya que, si bien se está destruyendo eficazmente, también podría protegerse (Dion, 2012, 140-141).⁷⁰⁶

8.4. Líneas de fuga: las ecologías más que humanas de Vicky Benítez

Los modos de hacer de Tue Greenfort encuentran correspondencias multifacéticas con creadores actuales cuyas obras se involucran en producciones crítico-afirmativas de sensibilidad y de subjetividad que expresan la complejidad de relaciones éticas, estéticas y políticas inherentes a toda forma de vida. Este es el caso de Vicky Benítez (1975), artista y jardinera de profesión que en los últimos años ha venido desarrollando una línea de investigación en la que se interesa por el análisis de las formas de construcción de alteridad que justifican políticas de control, represión y exterminio de formas de vida humanas y no humanas. Benítez parte del listado de especies *exóticas invasoras* (EEI) que publica el Ministerio de Agricultura y Pesca español, esto es, un exhaustivo catálogo de diferentes especies de plantas y animales consideradas forasteras, formulado desde un punto de vista antropocéntrico, humanista y neocolonialista.⁷⁰⁷ Dicho informe proporciona no solo un exhaustivo catálogo de diferentes especies de flora, mamíferos, aves, crustáceos, algas, anfibios y reptiles considerados dentro de los límites de la biología del estado nación.⁷⁰⁸ El objetivo es prohibir a las administraciones su introducción y por ello ofrece estrategias de gestión, control y erradicación a través de procesos mecánicos,⁷⁰⁹ o mediante el empleo del glifosato, un herbicida

⁷⁰⁶ Una versión reducida del manifiesto fue reproducida en Ruth Erickson *et al.* (2017), *Mark Dion: Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, Boston, Institute of Contemporary Art, p. 84-85.

⁷⁰⁷ El listado define una especie invasora como «aquella que se introduce o establece en un ecosistema o hábitat natural o seminatural y que es un agente de cambio y amenaza para la diversidad biológica nativa, ya sea por su comportamiento invasor, o por el riesgo de contaminación genética» (Benítez, en Alonso, 2019c, 152).

⁷⁰⁸ El informe se puede consultar y descargar en la web del Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico. Para obtener más información, véase:

www.miteco.gob.es/es/biodiversidad/temas/conservacion-de-especies/especies-exoticas-invasoras/ce-eei-catalogo.aspx (acceso: 17 de enero de 2020).

⁷⁰⁹ «La Ley 42/2007, de 13 de diciembre, del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad [...] prohibirá la importación o introducción de especies o subespecies alóctonas cuando estas sean susceptibles de competir con las especies silvestres autóctonas, alterar su pureza genética o los equilibrios ecológicos». Obtenido de: www.miteco.gob.es/images/es/181119_omimportacionaloctonas_tcm30-484262.pdf (acceso: 17 de enero de 2020).

creado por Monsanto que arrasa extensas poblaciones de insectos.⁷¹⁰ El informe apela a la colaboración de los servicios municipales de gestión de entornos ajardinados, parques públicos y mobiliario urbano, y, como la propia artista atestiguó en sus más de veinte años trabajando como jardinera, constituye una referencia protocolaria a la cual se ciñen los profesionales que se encuentran con especies consideradas invasoras en el ejercicio de sus funciones.⁷¹¹ Fue partiendo de esta experiencia que la artista empezó a investigar los argumentos que legitiman la erradicación de ciertas especies ateniendo fundamentalmente al lugar de procedencia como el criterio principal.

Lo que llamó la atención de la artista fue el marcado carácter antropocéntrico, humanista-colonialista y biocida de los discursos que informan dicho catálogo. En primer lugar, se asocia el fenómeno de la especie invasora al proceso colonizador: «desde el inicio de la era colonial, la transferencia de organismos comenzó a acelerarse, tanto de modo accidental como intencionado [...]. A partir de la conquista de América y del desarrollo de un enlace comercial con el Nuevo Continente, se aceleró considerablemente la introducción de nuevas especies».⁷¹² En segundo lugar, considera invasoras especies como la cotorra argentina (*Myiopsitta monachus*), la chumbera (*Opuntia ficus-indica*), el agave (*Agave americana*) y el ailanto (*Ailanthus altissima*), las cuales han formado parte de las ecologías naturalculturales del Mediterráneo durante siglos. Cuando habla del agave americano, el informe sostiene que «fue introducida en Europa, a través de España, en el siglo XVI, por los conquistadores del Nuevo Mundo, primero como planta ornamental y después como planta textil para la obtención de fibras bastas».⁷¹³ Pretender capturar la flora y la fauna de una delimitación territorial tan abstracta como lo es el estado nación no deja de sorprender, sobre todo cuando se trata de un informe que pretende establecerse como una referencia incontestable. Semejante empresa desconoce que tanto los animales como las plantas son nómadas, esto es, que las semillas viajan acompañadas por el viento, por los animales, por el agua, por los humanos o por sus explosiones, y viven de este modo ajenas a todo límite geopolítico.⁷¹⁴ No solo viajan en el presente, sino que lo han hecho siempre, antes de que el humano poblara la Tierra y, sin duda, antes de que España invadiera las Américas. Al identificar el inicio de la contaminación genética con el enlace con el Nuevo Continente, se atribuye un equilibrio a un supuesto *medio ambiente nacional* que únicamente se verá perturbado por la llegada de nuevas especies procedentes de las colonias. La especie alóctona descubierta se define esencialmente como agente de cambio, la cual, en su traslado a la nación, altera la pureza de la *genética nacional*.

⁷¹⁰ Austria se ha convertido en el primer país en prohibir el glifosato. La seguirán Alemania y la Unión Europea, que autoriza su uso hasta finales de 2022. Obtenido de:

https://elpais.com/sociedad/2019/09/04/actualidad/1567609535_166777.html (acceso: 17 de enero de 2020).

⁷¹¹ Como la propia artista sostiene, «mi acercamiento a esta lista fue a partir de mi trabajo como jardinera. En los trabajos forestales que realizaba se nos facilitaban unas listas con plantas que debían ser erradicadas por ser invasoras». Vicky Benítez, «Ensayar nuevas formas de hacer, de pensar y de sentir», en Christian Alonso (2019b), 152

⁷¹² Obtenido de: www.miteco.gob.es/es/red-parques-nacionales/red-seguimiento/pima-adapta/informacionespeciesexoticasinvasoras_tcm30-61972.pdf (acceso: 17 de enero de 2020).

⁷¹³ Obtenido de: www.miteco.gob.es/es/biodiversidad/temas/conservacion-de-especies/agave_americana_2013_tcm30-69801.pdf (acceso: 17 de enero de 2020).

⁷¹⁴ Véase Beth Goder (2019), «Seeds travel. Plotting a route», *Nature*. Disponible en: www.nature.com/articles/d41586-019-02522-7 (acceso: 17 de enero de 2020).

El catálogo de especies invasoras tiene un carácter antropocéntrico ante todo porque, en la inculcación de las especies foráneas, el informe ignora que la «sobreexplotación, la agricultura intensiva, el uso de químicos y el cambio climático pueden tener efectos mucho más nocivos sobre el repliegue y la desaparición de algunas especies» y omite el «comportamiento invasor» que tienen las especies locales (Benítez, en Alonso, 2019b, 154).⁷¹⁵ Además, el catálogo toma el tiempo biológico como medida, que en el sentido braidottiano constituye el tiempo humano de la vida discursiva y organizada, el cual contrasta con el tiempo no humano de la vida inorgánica de *zoé*. Pretender fijar unas formas de vida en unas coordenadas espacio-temporales abstractas satisface las fantasías del capitalismo ilustrado de dominación de la naturaleza y delata lo humano como medida de todas las cosas y el hombre como la excepción entre las especies. En un momento en que por todas partes se naturalizan discursos que justifican las políticas xenófobas de control migratorio y se blanquean neofascismos que siembran el odio contra lo diferente, asociar lo foráneo con lo perjudicial y lo conocido con lo beneficioso, y vincular el discurso sobre la erradicación de las especies invasoras y la protección de las nativas, cuesta de ver como algo diferente a una operación de antropomorfismo que nos traslada directamente al ámbito de la convivencia social.⁷¹⁶ Existe todo un imaginario popular que percibe a la especie invasora como una forma de vida amenazante, dada su capacidad de reproducción casi diabólica. En última instancia, lo que se teme es el poder generador de la vida y quien lo teme es el hombre blanco occidental. Tal y como ha planteado Rosi Braidotti, aunque la consciencia procura contener la vida, en realidad vive temiéndola: «la mente que teme la pérdida de control vive esta fuerza vital como algo amenazador» (Braidotti, 2009, 29). Las dinámicas biopolíticas del capitalismo avanzado no solo colonizan a los otros no humanos — los recursos de la Tierra y los animales no humanos—, sino también a los otros sexualizados —la capacidad reproductiva de las mujeres— y a los otros racializados —mano de obra barata—. En un sistema en el que el único principio es el del lucro individual, la categoría de clase está vinculada a la de cuerpos descartables y comercializables, de todas las categorías y especies, en un mundo de explotación total.

Partiendo de este substrato y en el contexto del proyecto curatorial *Recomposicions Maquiniques*, acogido en el Centro Cívico Can Felipa en 2017 (Barcelona),⁷¹⁷ la artista ingenió una instalación

⁷¹⁵ Como sostiene la propia artista, «es donde la lista se vuelve peligrosa, porque actúa como una herramienta que simplifica el pensamiento, que hace que este sea unívoco [...]. La lista dice que hay plantas de fuera que no dejan crecer a plantas de aquí. La realidad dice que si estas plantas no estuvieran, otras plantas de aquí pero de crecimiento más rápido que las pobres plantas nativas, que no crecen por culpa de las alóctonas, tampoco las dejarían crecer» (Benítez, en Alonso, 2019b, 154).

⁷¹⁶ «Hemos aceptado como verdad que hay especies que tienen derecho sobre otras por el hecho de haber sido situadas en un lugar concreto. Y este discurso tiene peligros: el hecho de aceptar que el de fuera es invasor, malo, que viene a quitarnos los recursos que tenemos que proteger, lo podemos extrapolar demasiado fácilmente a otros ámbitos» (Benítez, en Alonso, 2019c, 152). El informe es el resultado de una operación que antepone una geopolítica de las fronteras a un estudio complejo de las relaciones transespecie: «hemos aceptado el discurso oficial como el correcto y no somos capaces de ver más allá. Entendemos que si hay una lista, está estudiada y justificada. Muchas de estas listas se elaboran a partir de fondos de investigación públicos que ya están orientados con este enfoque, es como una merluza que se muerde la cola» (*ibid.*, 155).

⁷¹⁷ En la muestra participaron los artistas The Otolith Group, Bureau d'Études, Regina de Miguel, Andrés Vial, Joana Moll, Vicky Benítez, Projecte Úter, Helen Torres, Mitra Azar, Raquel Alamo Bergström y Sergio Monje. El proyecto, a cargo de Christian Alonso, ganó la convocatoria Can Felipa Arts Visuals, modalidad Comisariado. Para obtener más información, véase:

<http://caosmosis.net/Recomposicions-Maquiniques-Can-Felipa-Arts-Visuals-2016> (acceso: 17 de enero de 2020).

sonora que reproducía grabaciones del sonido de las cotorras que habitan los alrededores, que se filtraban de este modo por todas las paredes del equipamiento municipal e invadían todos los rincones de sala de exposiciones al grito de ¡*Volad, cotorras, volad!* [Fig. 177].⁷¹⁸ Su presencia no solo cobró vida gracias al registro sonoro de las semióticas asignificantes de las cotorras, sino también gracias a los estarcidos que sirvieron para pintar sus siluetas en todos los muros. La idea inicial era colocar en la fachada de Can Felipa un nido con polluelos que la artista había recuperado de una de las campañas municipales de destrucción de nidos de cotorras en la que participó. La intención era liberarlas para que ellas mismas decidieran vivir, o no, en el nido. Sin embargo, el proyecto se vio truncado, ya que la normativa sobre seguridad y salubridad de la institución no lo permitió. Fue entonces cuando la artista decidió hacer evidente el malestar provocado por la declinación de la solicitud de asilo de las cotorras con una acusación popular: *Les matem perquè ens molesta el seu soroll*, que ponía en evidencia que la razón principal para su exterminio no es que desplacen a ninguna otra especie, o que transmitan enfermedades, sino que consideramos que su presencia amenaza la pulcritud de un estilo de vida metropolitano que solo permite la vida de entidades que generan un beneficio económico: «vemos las ciudades como espacios privados, donde el uso es exclusivamente humano. Y creemos que esto nos da derecho a decidir con quién cohabitamos». Desde un *ethos* eurocentrista, imperialista y heteropatriarcal, consideramos que «todas las formas de existencia que no se ajusten a lo normativo deben acabar siendo fagocitadas por el propio sistema, que las incorpora o las descarta, siempre para extraer beneficios económicos». Tal y como observa la artista, «Repensar nuestra relación con lo que nos rodea, aunque no nos beneficie de forma económica, es clave para establecer relaciones de igualdad con todos los seres» (Benítez, en Alonso, 2019b, 157).

Como parte de su proyecto, la artista construyó un jardín de plantas invasoras en el huerto urbano ocupado La Vanguardia (calle Llacuna, 35, en el barrio del Poblenou, Barcelona), un espacio más que humano rodeado de agresivos procesos de privatización y de especulación urbana que han venido amenazando el derecho a una vivienda digna de los ciudadanos del barrio del Poblenou y del área metropolitana de Barcelona desde los Juegos Olímpicos de 1992 [Fig. 178 y 179]. Los numerosos hoteles que se han ido construyendo en los alrededores del huerto ocupado han motivado la expulsión regular de vecinos no solo por el incremento de los alquileres, sino también porque en algunos casos los cimientos de las viviendas han sido dañados gravemente por la construcción de hoteles de quince plantas en terrenos arenosos próximos al mar.⁷¹⁹ El jardín de plantas insumisas de Benítez constituye un campamento de plantas migratorias refugiadas que nos invita a reconsiderar las intrincadas relaciones entre el paisaje natural, el cultural y el tecnológico, revelando las tensiones entre las nociones de *identidad*, *tiempo*, *propio* y *ajeno*, *semejante* y *diferente*. A su vez, interrumpe el monocultivo de la mente —urbano y neoliberal— que, al decir de Vandana

⁷¹⁸ El proyecto de Benítez fue producido originalmente con motivo de la exposición *Aprenent de Can Felipa*, comisariada por Martí Anson y celebrada en Can Felipa (2016), y posteriormente fue recontextualizado en el proyecto curatorial *Recomposicions màquines*.

⁷¹⁹ Véase Laura Sayavera (2017), «Desalojan tres edificios en el Poblenou por grietas», *El Punt Avui*, 16 de marzo. Disponible en catalán en: www.elpuntavui.cat/societat/article/1094959-desallotgen-tres-edificis-al-poblenou-per-esquerdes.html (acceso: 17 de enero de 2020).

Shiva, explica la pérdida de diversidad en los modos de pensar, vivir y existir, que es consecuencia de los procesos de uniformidad en la implementación de los métodos de cultivo de la tierra.⁷²⁰ La ocupación botánica opera no solo como el equivalente a la resistencia que la comunidad de vecinos ejerce sobre los procesos de gentrificación y turistificación masiva, sino que también se convierte en un espacio afirmativo de convivencia multiespecie regida por una ecología más que humana. Para celebrar el inicio de la primavera, la artista y el comisario Christian Alonso organizaron una *Comida popular con malas hierbas*, donde se ofreció un menú con productos cultivados en el mismo huerto, adventicias comestibles y hortalizas silvestres cosechadas en los alrededores. La donación recaudada se destinó íntegramente a la comunidad que gestiona el huerto [Fig. 180-182]. En 2019 el jardín fue recontextualizado en la muestra *Polítiques del sol* (Centre d'Art Maristany, Sant Cugat del Vallès) con nuevos inquilinos alóctonos del Parc Natural de la Serra de Collserola y, como parte de la instalación, la artista elaboró un dispensario de semillas de invasoras e invitó a los usuarios a llevárselas con la condición de que las plantaran libremente allí donde creyeran [Fig. 183-185].⁷²¹ El proyecto lo completó una deriva periurbana en las que, identificando especies no nativas y plantas silvestres comestibles, sirvió para reflexionar sobre unas dinámicas antropocéntricas y postantropocéntricas presentes en un paisaje que se transforma constantemente por todo tipo de agencias [Fig. 186-188].

⁷²⁰ Los monocultivos agotan la potencia orgánica de los terrenos, provocando escasez y un aumento de la pobreza, y, sin embargo, la narrativa oficial insiste en que los monocultivos son la base del crecimiento y del progreso. Esta visión se opone a los sistemas locales, que se califican de primitivos y no científicos. Shiva nos alerta de que «la experiencia histórica de la cultura no occidental indica que son los sistemas occidentales de conocimiento los que se ciegan a las alternativas [...]. Así, el conocimiento científico dominante alimenta un monocultivo de la mente al crear un espacio para el que desaparecen las alternativas locales, algo muy parecido a la introducción de monocultivos de variedades vegetales que desplazan y destruyen la diversidad local» (Shiva, 2008, 18-19).

⁷²¹ Para obtener más información, véase: <http://caosmosis.net/Polítiques-del-sol-Centre-d-Art-Maristany-2019-2020> (acceso: 18 de enero de 2020).

Capítulo 9. Cartografías de complejidad ecosistémica. El caso de Ursula Biemann

Introducción

Ursula Biemann (Zúrich, 1955) es una artista, escritora, curadora y videoensayista radicada en Zúrich. Su práctica creativa está fuertemente vinculada a procesos de investigación y trabajos de campo en lugares remotos, donde indaga, desde un punto de vista experimental y teórico, los efectos del cambio climático y las ecologías del petróleo, de los bosques, del hielo y del agua. Cursó su licenciatura en bellas artes en la School of Visual Arts de Nueva York (1986) y posteriormente completó sus estudios de postgrado según el programa de estudios independiente en el Whitney Museum of American Art, en la misma ciudad. Tras su periplo en Nueva York, a principios de los años noventa la artista regresó a Zúrich, donde vive y trabaja en la actualidad. Hasta el año 2014 fue investigadora titular en la Universidad de Arte de Zúrich (Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK), pero anteriormente impartió docencia en l'École Supérieure des Beaux Arts de Ginebra. Desde 2019 la artista ha formado parte del proceso de cocreación de la Universidad Indígena de la comunidad Inga, en Colombia, y formará parte de su personal docente. En 2008 fue nombrada doctora *honoris causa* en Humanidades por la Universidad de Umeå (Suecia). El año siguiente recibió el Premio Meret Oppenheim, nacional de artes plásticas de Suiza, otorgado por la Oficina Federal de Cultura. Más recientemente, en 2018, recibió el Premio Thun del Arte y la Ética, un proyecto iniciado en 2016 por el artista suizo George Steinmann. Es miembro del consejo editorial de la revista académica *Geo-Humanities*, de la Asociación Americana de Geógrafos. Es autora de *Been there and back to nowhere. Gender in transnational spaces* (2000), editora de *Forest law. On the cosmopolitics of Amazonia* (2014) —junto a Paulo Tavares—, *Stuff it. The video essay in the digital age* (2009), *Mission reports. Artistic practice in the field. Video works 1998-2008* (2008) —junto a Jan-Erik Lundström— y *The Maghreb connection. Movements of life across north Africa* (2006) —junto a Brian Holmes—. Por último, fue comisaria del proyecto *Geografie und die politik der mobilität (Geografía y las políticas de la movilidad)*, acogido en la Generali Foundation de Viena en 2003.⁷²²

La principal contribución de Biemann a la práctica y el pensamiento del arte se ha concretado en una renovación del medio videográfico, de sus métodos y lenguajes, así como de su experiencia. Con sus videoensayos construye complejos ensamblajes narrativos y asignificantes de múltiples registros, en los que conecta una micropolítica con una visión analítica global y propone una exploración reflexiva de orden planetario. Biemann se interesa por la relación del hombre con el mundo físico a la luz de las condiciones brindadas por el calentamiento global y las crisis sociales, políticas, económicas y energéticas que caracterizan nuestro mundo contemporáneo. A su vez, investiga las relaciones globales, microfísicas y macrofísicas, bajo el impacto de la movilidad acelerada de personas, recursos e información. La artista se interesa por obtener imágenes del mundo de un modo diferente, que estimule una enunciación colectiva distinta, de ahí la complejidad de sus análisis y discursos, y de las fórmulas que conforman su quehacer artístico. La práctica

⁷²² Página web personal: www.geobodies.org/ (último acceso: 27 de febrero de 2020).

creativa de Biemann incluye videos experimentales, entrevistas, textos, fotografías y cartografías. Todos estos materiales constituyen componentes de sus instalaciones espaciales, las cuales se pueden considerar auténticas máquinas cinemáticas que habitan los límites de la representación. En sus videoensayos, la artista teje vastos paisajes afectivos donde se entremezcla material periodístico, poesía de ciencia ficción y descubrimientos científicos, que le sirven para relatar una realidad en mutación perpetua. Biemann se aproxima a temas que han sido codificados por los medios de comunicación masivos desde un enfoque reductor que produce imágenes arquetípicas —como los campos de refugiados, las maquilladoras o los indígenas— movilizandando una serie de discursos y experiencias que mantienen abierto un campo de significados. Sus agenciamientos filmicos no solo cuestionan las imágenes dominantes, sino que por encima de todo crean nuevas preguntas y posibilitan nuevas formas de conocer, sentir y pensar, volviendo inteligible la compleja realidad de la existencia compartida.

Su obra se sitúa en la intersección de lo que Anna Maria Guasch, siguiendo a Irit Rogoff, ha denominado el *giro geográfico*, el *giro ecológico* y el *giro cosmopolita*. En primer lugar cabría definir la noción de *giro*, la cual emerge en las condiciones particulares de nuestro mundo globalizado.⁷²³ Esta era se caracteriza, al decir de Guasch, por un «pluralismo estético, por la simultaneidad de varios *modus operandi*» y por una multiplicidad de lenguajes en transformación constante, los cuales se nutren unos con otros. A su vez, el concepto de *giro* permite aglutinar simultáneamente historias de todo el mundo, produciendo una diferencia que no es el resultado de la combinación de diferentes identidades nacionales, sino de la posicionalidad de cada artista, curador o teórico dentro del denominado campo del arte y más allá de él (Guasch, 2019, 10). El giro geográfico parte de la idea que el pensamiento espacial se ha convertido en un instrumento de análisis decisivo en la era de la globalización y se caracteriza por un modo de organizar el conocimiento en el que lo natural, lo social y lo cultural mantiene un vínculo estrecho. Al decir de Guasch, «el modelo geográfico funciona como una plataforma teórica a partir de la cual se puede pensar lo social de un modo expandido, que incluye los conceptos de *frontera*, *conectividad* y *transgresión*» (Guasch, 2019, 13). El pensamiento geográfico analiza los *built environments*, o entornos construidos, como productos materiales, espaciales y culturales que han sido elaborados por todo tipo de agencias que van más allá de lo humano. La continua producción natural-cultural-tecnológica de los lugares ha despertado desde los años noventa el interés de los artistas, los cuales giran la atención hacia lo que Guasch denomina la «dimensión simbólica de la movilidad», que concibe la migración como una «política de la identidad», atendiendo a «la relación entre los cuerpos con sus lugares o territorios» y a «todo tipo de representaciones sociales que llevan consigo estos desplazamientos», lo que engendra «una nueva relación entre los lugares [...] y las subjetividades» (Guasch, 2019, 32).

⁷²³ Tal y como sostiene Guasch, el término *giro* emerge de la necesidad de reescribir los relatos artísticos a la luz del impacto de la globalización. Tras asumir el agotamiento de los *-ismos* o tendencias de la modernidad, recurrir a la noción de *giro* aspira a elaborar un análisis de carácter más contextual que se aleja de enfoques filológicos y lineales. El giro no se refiere a un enésimo modelo interpretativo, sino a un método de análisis transversal que no es subsidiario de ningún sistema de representación, que engendra puntos de fuga sobre un horizonte indeterminado. Véase Guasch (2019, 9).

En paralelo al interés por el pensamiento geográfico y espacial, los artistas se interesan cada vez más por vincular su práctica creativa con las emergencias ecológicas que afectan a los ecosistemas locales y planetarios, compartidos por humanos y no humanos. El giro ecológico en el arte y la cultura visual engloba a los artistas que se alejan de la categoría historiográfica *arte-naturaleza* y se centran en desarrollar una política ecológica a través de su práctica estética. Esta no se expresa en una mera protección de la naturaleza, de los ecosistemas o del planeta, sino que aspira a construir una alianza entre los humanos y los no humanos que sea capaz de defender la sostenibilidad ecológica y la justicia social y económica (Guasch, 2019, 57). El renovado interés de los artistas por el pensamiento ecológico puede ser visto como una respuesta a los nuevos imperativos éticos que brindan las crisis sistémicas que determinan nuestra existencia. La forma estética de ecología política que cultivan artistas como Ursula Biemann es el resultado de la convergencia de instancias naturales, culturales y tecnológicas. Este enfoque transversal constituye un recurso más valioso que el pensamiento y la práctica tecnocrática para responder a los desafíos presentes, desde el momento en que no se desarrolla según el paradigma de la comunicación, sino por el de la enunciación. Al no concebir sujetos discernibles, ni cadenas de significación que por naturaleza son solo humanas, la nueva ética política desarrollada por artistas como Biemann abre la puerta a considerar la subjetividad de las entidades no humanas con las que compartimos el mundo. A su vez, permite redefinir no solo la consideración de lo humano y transformar las configuraciones existenciales y los modos de relación. El giro hacia una ecología ético-estética de las artes concluye con nuevas formas de entender las relaciones subjetivas y sensibles entre lo individual, lo colectivo y lo físico en la búsqueda de horizontes sostenibles.

Desde su primera formulación en el siglo VI aC por Diógenes el Cínico, el concepto de *cosmopolitismo* (del griego *kosmos* y *polítēs*, o *ciudadano del mundo*, noción que se opone a la idea preeminente de ciudad-estado o comunidad griega) ha evolucionado y se ha expandido para incluir perspectivas muy diversas que pueden abarcar un sentido de pertenencia a una comunidad global. Más allá de sus matices, se podría argumentar que el cosmopolitismo se ha entendido tradicionalmente como la creencia de que los seres humanos considerados en su conjunto, independientemente de su religión o nacionalidad, conforman una comunidad única que se rige por una moral compartida. Los sujetos que pertenecen a esta comunidad se llaman *cosmopolitas*. Junto con la escuela cínica, los fundamentos del cosmopolitismo como doctrina filosófica deben encontrarse en los estoicos, quienes desarrollaron esta noción partiendo de la idea de círculos concéntricos (sujeto, familia, ciudadanos, humanidad) reconocidos por afinidad o el sentido de pertenencia (*oikeiōsis*). Sin embargo, fue Immanuel Kant quien sentó las bases a través del concepto de *ley cosmopolítica* (*ius cosmopoliticum*), basado en el principio de la hospitalidad universal, que tuvo que extenderse hacia la superficie de la tierra, entendida como patrimonio compartido, para asegurar el bien común. Según Anna Maria Guasch (2019, 191), la reivindicación cosmopolita constituye una de las caras de la globalización, la que «persigue al mismo tiempo homogenización y la utopía de la relacionalidad y generosidad recíproca», que podría verse como antídoto al nacionalismo, el regionalismo y el localismo que se basan en la idea de identidad. Bajo el giro cosmopolita identificamos una diversidad de prácticas artísticas que, como la obra más reciente de Ursula

Biemann, reflexionan sobre los intercambios transnacionales y translocales de nuestro mundo globalizado y ofrecen una nueva manera de imaginar y comprendernos a nosotros mismos, y de comprometernos con el mundo y con los otros. Los artistas cultivan una política de la responsabilidad hacia el otro en una era caracterizada por la movilidad, la migración, la coexistencia con la diferencia, contraatacando las actitudes xenófobas y reconfigurando de este modo los paisajes políticos, éticos y sociales de nuestro tiempo (Guasch, 2019, 206).

Sea como fuere y atendiendo al objeto de nuestra investigación, con este capítulo intentaremos mostrar el modo en que los trabajos cinemáticos de Biemann constituyen interfaces materiales y energéticas activas en la producción de complejas formaciones subjetivas y afectivas. Dada su naturaleza heterogénea, el videoensayo constituye un soporte idóneo para plasmar cuestiones relacionadas con la migración, la movilidad, la tecnología y el género. El artista y curador Carles Guerra, quien ha habado de los creadores Asier Mendizábal, Iñaki Garmendía, Ursula Biemann, Angela Sanders, Vahida Ramujkic y Laia Sadurní como practicantes de un *documental postmedia* (2003), y sostiene que uno de los objetivos del videoensayo es corregir representaciones fabricadas por los medios de comunicación masivos.⁷²⁴ Al decir de Guerra, el ímpetu de los videoensayistas responde a una necesidad de generar *mapas cognitivos*, la cual emergió en unas coordenadas históricas concretas a mediados de la década de los ochenta. Tanto desde un punto de vista temático como desde un punto de vista metodológico, las prácticas de Biemann beben de las investigaciones en ámbitos como la geografía y la sociología, lideradas por pensadores de la talla de David Harvey y Saskia Sassen, los cuales han aportado nuevas herramientas interpretativas de los flujos humanos y económicos que gobiernan la geopolítica global, prestando una renovada atención a la cuestión de las fronteras y de las ciudades. Guerra observa que muy a menudo, cuando son tratadas por los medios de comunicación masivos, las fronteras adquieren un carácter familiarmente traumático. A su parecer, «describir el drama de la inmigración» ha dejado de ser «una cuestión de estadística, de protocolos administrativos, o de tratados internacionales», para pasar a constituir toda una «burocracia desplegada para contener al otro» (Guerra, 2003, 40).

Ante esta situación, el videoensayo emerge como un medio que reinventa el lenguaje videográfico, y lo hace resituando el cuerpo como objeto y sujeto de las políticas de la ubicación, esto es, para cuestionar y deconstruir la identidad y las relaciones de poder. En palabras de la propia artista, «el posicionamiento es un aspecto importante que hay que considerar cuando examinamos las prácticas de representación» (Biemann, en Aliaga, 2012, 77). De este modo, el video participa de una posicionalidad que relaciona la geopolítica con el proceso de formación de la subjetividad, permitiendo entender cómo las identidades se inscriben específicamente en un punto de vista histórico. El cuerpo pasa a ser entendido como sensor de los flujos señaléticos —de poder, de capital—, y los agenciamientos cinemáticos de Biemann consiguen impugnar las máquinas

⁷²⁴ Esta nómina de artistas, a la cual falta sumar a Peter Forgács y The Labyrinth Project, Chantal Akerman, Alan Berliner, Johan van der Keuken y Joaquim Jordà, participó en la exposición *Després de la notícia. Documentals postmèdia*, que fue acogida en el CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, del 23 de julio al 2 de noviembre de 2003. Véase: www.cccb.org/ca/exposicions/fitxa/despres-de-la-noticia-documentals-postmedia/12921 (último acceso: 28 de febrero de 2020).

hegemónicas de visualización, involucrándose en la confección de relatos experienciales, cartografías afectivas que se apropian del *derecho a narrar* para ponerlo al servicio de estrategias subalternas. Conviene apresurarnos en poner en evidencia las distancias que separan al videoensayo de otras formas periodísticas o documentales que se articulan alrededor de la noción de *imagen manipulada*. Por un lado, podríamos decir que ambas emergen de procesos de investigación, de trabajos de campo y del interés por las experiencias directas y testimoniales. Sin embargo, la ingeniería de la imagen, el tratamiento del sonido, sumado al proceso de edición y postproducción que implica el trabajo del videoensayo, convierte a este género en un instrumento crítico que trabaja en contra de los mitos representacionales del documentalismo.⁷²⁵ En este sentido, como ha sostenido la investigadora y curadora Ada Sbriccoli, «el videoensayo renuncia a la objetividad, a la invisibilidad del autor y a su neutralidad, a la adherencia del referente y a la transparencia del soporte». Y lo hace «abandonando no solo la misión de documentar una realidad, sino la idea misma de una realidad objetiva que espera a ser documentada» (Sbriccoli, 2009, 52).⁷²⁶

La aparente transdisciplinariedad que cultiva su obra videográfica —que quedaría justificada por su recurrencia a reflexiones del pensamiento decolonial, los estudios de género, la geopolítica, la etnografía, la antropología y la sociología— no deja de poner en evidencia que el arte es inmanente a la vida. A pesar de ello, la aportación de Biemann al arte viene dada ante todo por la intensidad de los desarrollos sensibles y subjetivos, y estos corresponden a una función eminentemente estética.⁷²⁷ El privilegio de aquellas fórmulas próximas al ensayo obedece al hecho de que, a diferencia del documental, «la práctica ensayística es muy autorreflexiva» en el sentido de que «reconsidera constantemente el acto de la producción de la imagen» y, sumado a este, «el deseo de producir significado». Es por todo ello que al «participa[r] conscientemente en la propia actividad de la representación», ofrece la posibilidad de jaquearla y abre la posibilidad a una relación más directa con el referente que es capaz de inaugurar nuevas formas de experimentación. Estas características permiten a la artista afirmar que el enfoque ensayístico es «particularmente apto para estudiar las relaciones complejas», alejándose de la quimérica tarea de documentar realidades. Los agenciamientos cinemáticos de Biemann están en perpetua formación rizomática con su exterioridad, esto es, con todos aquellos cuerpos que participan de ellos. La naturaleza subjetiva, afectiva, heterogénea y relacional —es decir, la naturaleza maquina— de la imagen en movimiento de Biemann, consigue dar cuenta no solo de las transformaciones que experimenta «un entorno mediático cambiante», sino también de «una sociedad cada vez más compleja, donde la mera representación de las realidades visibles se ha mostrado insuficiente» (Biemann, en Zanfi, 2005, 87). Esta cualidad maquina se destila a su vez de sus instalaciones, las cuales sumergen a los usuarios

⁷²⁵ Al decir de Félix Guattari, la manipulación de la imagen que permiten las tecnologías informáticas compromete la clásica triangulación entre lo expresivo, lo referido y la significación: «la foto electrónica, por ejemplo, ya no es la expresión de un referente unívoco, sino la producción de una realidad entre otras posibles» (Guattari, 2015, 328).

⁷²⁶ Como la propia artista ha afirmado, «no busco la realidad —una noción que ha demostrado ser una ficción en sí misma—, sino que más bien estoy interesada en generar un constructo artificial» (Biemann, 2008, 15).

⁷²⁷ En la obra de Biemann, los desarrollos intensivos engendrados por una articulación indivisiblemente ética, estética y política ejercen un impacto de orden molecular, geopolítico. En este sentido, la propia artista sostiene: «una intervención estética tiene muchas probabilidades de participar en discursos y, así, contribuir a formar opiniones y tener un impacto en la toma de decisiones que afectan a la formulación de las políticas y, en último término, conducen a la realidad material. Estos diferentes niveles de actuación están estrechamente relacionados» (Biemann, en Aliaga, 2012, 81).

en la experiencia de una densidad de objetos en flujo, la cual, al decir de Ada Sbriccoli, «es similar al proceso de producción y recepción de significados que experimenta el sujeto contemporáneo», el cual habita «un mundo mediático donde múltiples fuentes le proporcionan una gran cantidad de información que debe organizar y procesar activamente» (Sbriccoli, 2009, 51).

La práctica de Biemann encuentra resonancia en los escritos guattarianos sobre la función de la imagen en movimiento en la articulación de la era postmediática. Para Guattari, la miniaturización de los medios de registro fílmico abrió la puerta a que artistas y activistas se apropiaran de lo que describía como las *técnicas de cine directo*. Las cámaras de video portátiles permitieron descentrar el poder enunciativo autoritario del cine y de los medios de comunicación masivos, de modo que no hay distinción neta entre la diégesis y la exégesis, entre el enunciante y el receptor. La inmanencia de relaciones que permiten materializar las técnicas de autoedición de video crea de este modo una polifonía maquinaica de voces disensuales. La figuración del cuerpo esquizoide, con todo lo que tiene de permeable, de conexión indeterminada entre el adentro y el afuera, materializa *de facto* las condiciones de la enunciación colectiva. La poética postmediática de Biemann consuma la visión profética guattariana acerca de los desarrollos emancipatorios que ofrece la convergencia entre la televisión, la telemática y la informática a partir de la segunda mitad del siglo XX. Según Guattari, la «digitalización de la imagen» podría llevar a transformar el poder hipnótico de la televisión y de los medios de comunicación masivos. El «cableado», el «satélite» y la «telemática» nos permitirán acceder a «un número indefinido de bancos de imágenes y de datos cognitivos». Estas evoluciones tecnológicas, ligadas a la articulación de prácticas sociales que se vean capacitadas para interferir en la evolución de los medios de comunicación, permitirá desbaratar el «poder *mass*-mediático que aplasta la subjetividad contemporánea» y acceder a «una era postmedios que consista en una reapropiación individual y colectiva y un uso interactivo de las máquinas de información, de comunicación, de inteligencia, de arte y de cultura» (Guattari, 2015, 327-328).

En este capítulo desarrollaremos las tres líneas de trabajo que hemos convenido a distinguir del conjunto de su trabajo: en primer lugar, la que tiene que ver las políticas de espacialización; en segundo lugar, la que hace referencia a las operaciones de diagramatización ecosistémica; por último, la que investiga la convergencia entre las epistemologías indígenas, la justicia medioambiental y los entornos más que humanos. El proyecto curatorial insignia de la primera línea de investigación es *Geography and the politics of mobility* (2003), a cargo de la propia artista, que fue acogido en la Generali Foundation de Viena. Con obras de los colectivos artísticos transdisciplinarios, el proyecto parte de la idea de que la noción de *geografía* ha experimentado una transformación radical en los últimos años.⁷²⁸ Biemann propone entender que la creciente circulación de personas, bienes e información crea nuevos paisajes culturales, sociales y virtuales que no pueden ser descritos por los métodos tradicionales de la geofísica. Los proyectos reunidos

⁷²⁸ Los colectivos que participaron fueron Bureau d'Études, Frontera Sur RRVT, Raqs Media Collective, Makrolab y Multiplicity. La exposición se puede ver del 16 de junio al 27 de abril. Para más información, véase: <http://foundation.generali.at/en/info/archive/2003-2001/exhibitions/geography-and-the-politics-of-mobility.html> (último acceso: 28 de febrero de 2020).

tratan cuestiones como la migración global, los entornos de trabajo cambiantes y los sistemas de información mundiales, y perfilan modelos alternativos de una renovada práctica geográfica. La segunda línea de trabajo marca un hito con la participación de Biemann en la 55ª edición de la Bienal de Venecia (2013), donde representó al pabellón de la República de las Maldivas junto a una larga lista de artistas.⁷²⁹ El título del proyecto curatorial *Portable nation. Disappearance as work in progress – approaches to ecological romanticism*, a cargo del colectivo Chamber of Public Secret, alude al futuro incierto del archipiélago, el cual se estima que por el año 2080 quedará sumergido bajo el mar como consecuencia del cambio climático. La idea de un pabellón portátil hace referencia directa a la situación de los más de 350.000 residentes de las islas, los cuales se verán forzados a desplazarse debido a la transformación de los ecosistemas. Biemann participó con *Deep weather* (2013), un trabajo que muestra las consecuencias devastadoras que tiene la búsqueda incansable de recursos fósiles y su impacto en el clima para comunidades indígenas de todo el mundo. La tercera línea de investigación cristalizó en el proyecto *Forest law* (2014), el cual formó parte de la exposición *Rights of nature: art and ecology in the Americas*, a cargo de T.J. Demos, presentada en el Nottingham Contemporary (Reino Unido) en 2015.⁷³⁰ Los proyectos reunidos reflexionan sobre las crisis sistémicas que se manifiestan en Norteamérica y América del Sur, territorios sujetos a una intensa destrucción extractivista y donde también han prosperado iniciativas legales para reconocer los derechos de la Madre Tierra. Contrastando con la visión occidental del control de la naturaleza, los artistas y activistas muestran nuevas formas de resistencia inspiradas en las culturas indígenas, que se perciben a sí mismas como parte del continuo entre naturaleza y cultura.

Por último, cabría evidenciar la relación de los agenciamientos filmicos de Biemann con la concepción del cine menor de Deleuze y Guattari.⁷³¹ Estos dos autores describirán el cine como una poderosa máquina cultural que captura el deseo, que al mismo tiempo expresa y construye la subjetividad de todo aquel que participa de él. Esta cualidad precede a la invención del propio cine y se encuentra en todas aquellas formas artísticas que catalizan representaciones subjetivas que se expanden en lo social. En la medida en que moldea a los sujetos con unas subjetividades prefabricadas acordes con las necesidades de poder, se podría afirmar que la máquina cinemática podría estar sirviendo a los intereses de estados. Sin embargo, tanto Deleuze como Guattari asignarán un rol privilegiado al cine en la anticipación de una era postmediática. Para ambos, nada

⁷²⁹ *Portable Nation* estuvo en exposición del 1 de junio al 24 de noviembre de 2013. Entre los artistas participantes se encuentran Paul Miller *aka* DJ Spooky, Thierry Geoffrey *aka* Colonel, Gregory Niemeyer, Stefano Cagol, Hanna Husberg, Laura McLean & Kalliopi Tsipni-Kolaza, Khaled Ramadan, Moomin Fouad, Mohamed Ali, Sama Alshaibi, Patrizio Travagli, Achilleas Kentonis & Maria Papacaharalambous, Wooloo, Khaled Hafez, Ursula Biemann, Heidrun Holzfeind & Christoph Draeger, Klaus Schafner. Para más información, véase: <http://maldivespavilion.com/blog/> (último acceso: 28 de febrero de 2020).

⁷³⁰ Los artistas participantes fueron Allora & Calzadilla, Eduardo Abaroa, Ala Plástica, Darren Almond, Marcos Avila Forero, Amy Balkin, Subhankar Banerjee, Mabe Bethônico, Ursula Biemann y Paulo Tavares, Center for Land Use Interpretation, Minerva Cuevas, Jimmie Durham, Harun Farocki, GIAP: Grupo de Investigación en Arte y Política (con Beatriz Aurora), Paulo Nazareth, The Otolith Group, Fernando Palma Rodríguez, Claire Pentecost, Abel Rodríguez, Miguel Angel Rojas y Walter Solón Romero. El proyecto se pudo ver del 24 de enero al 15 de marzo. Para más información, véase: www.nottinghamcontemporary.org/whats-on/rights-of-nature/ (último acceso: 28 de febrero de 2020).

⁷³¹ A pesar de que, a diferencia de Deleuze, Guattari no dedica estudios monográficos a estudiar el arte cinematográfico, existen numerosos capítulos de libros, ensayos y textos de conferencias que consideran el cine desde su sistema filosófico. Véase *El cine. Un arte al servicio de las minorías*, en Guattari (2017, 379-424).

está fechado de antemano y el cine tanto podía servir para fines represivos —territorializando los territorios existenciales en universos edípicos— como liberadores —en la dirección de la revolución molecular—. Como hemos visto, el arte —y el cine— menor se podría describir desde tres funciones en las que estaría implicado: la primera es la desterritorialización de una lengua mayor; la segunda, la conexión de lo individual con lo social —lo que le otorga su carácter político—, y la tercera, la enunciación molecularizada y siempre colectiva, y, sin embargo, corporeizada. El cine menor no habla a un público prefabricado, sino que construye, materializa y actualiza un pueblo por venir, y desde el momento en que no tiene una relación simétrica con lo mayoritario, debe ser distinguido de lo que podría ser descrito como un cine al servicio de voces minoritarias. Mediante un ejercicio de crítica como creación, el cine menor atraviesa el registro de las molaridades y se invierte en un desarrollo ontogenético que anticipa nuevas formas de ser, sentir y relacionarse.

9.1. Economías espaciales en la era de la movilidad acelerada. De las conrageografías a las ecologías híbridas

Europlex (2003) es un videoensayo monocanal fruto de un proyecto de investigación llevado a cabo con la colaboración de la antropóloga visual Angela Sanders. El trabajo rastrea diferentes actividades transfronterizas que tienen lugar en la frontera hispanomarroquí, un enclave geopolítico que revela la intrincada relación entre Europa y África a la luz de los desarrollos brindados por la globalización. Cada día, miles de marroquíes cruzan la frontera a través de la aduana con el objetivo de adquirir productos en el mercado negro para su posterior venta [Fig. 189-192]. La mayoría de las mujeres cambian de franja horaria por lo menos dos veces al día para trabajar en casas españolas, donde son empleadas como personal doméstico, o para trabajar en las fábricas textiles. Otras se envuelven en capas y capas de ropa para pasar objetos de un país al otro.⁷³² Al decir del historiador del arte y curador José Miguel G. Cortés, los circuitos repetitivos de estas viajantes del tiempo, junto a los de aquellas mujeres que trabajan en fábricas ubicadas en las zonas transnacionales del norte de África dominadas por el mercado europeo, crean «un conjunto de trayectorias que originan un nuevo espacio económico, vital y cultural paralelo al establecido» (Cortés, 2016, 76). Siguiendo los itinerarios de estas contrabandistas, el trabajo fílmico de Biemann cuestiona la rigidez de la delimitación de las fronteras territoriales, muestra la densidad cultural y económica de una zona en perpetua mutación y atestigua que son los encuentros y los movimientos de las personas los que definen el territorio. A su vez, contrasta el espacio estriado de las fronteras políticas —evidenciado en los enclaves españoles de Ceuta y Melilla, los cuales son considerados enclaves extranjeros del territorio de Marruecos— con el espacio liso de las relaciones económicas, las cuales se apropian de

⁷³² La intersección entre los fenómenos espaciales y la mirada de género ha sido una constante en la obra de Biemann. *Performing the Border* (1999) indaga las condiciones de vida y de trabajo de las mujeres migrantes que habitan el territorio fronterizo entre los Estados Unidos y México, enclave donde se concentran fuerzas geopolíticas de primer orden, y donde se expresa la división del trabajo norte/sur y la diferencia en base a los ejes de sexualización. Este es un enclave donde tiene lugar una gran producción tecnológica y con una gran densidad migratoria e intensas dinámicas coloniales y postcoloniales. *Writing desire* (2000) examina la relación entre las palabras, los cuerpos y la formación del deseo en la era de las tecnologías electrónicas de la comunicación. *Remote sensing* (2001) reconstruye la experiencia de las trabajadoras sexuales migrantes que se ven desplazadas por los circuitos de la cada vez más grande industria del sexo global.

territorios existenciales —individuales, sociales y medioambientales— sin límite aparente. Enclaves como estos hablan de dinámicas extractivistas de recursos humanos y materiales, de la creación de una doble economía donde las empresas europeas generan beneficio a expensas del trabajo precarizado.

Contained mobility (2004) es una instalación compuesta por dos videos sincronizados en formato díptico.⁷³³ Como se puede inferir del título (que en castellano se podría traducir como “movilidad contenida”), el trabajo fílmico se centra en el fenómeno de la suspensión espaciotemporal de las existencias translocales, así como de las políticas combinadas de la movilidad y la contención. El proyecto elabora un estado de la cuestión de la situación de estas dinámicas a escala global, las cuales son fruto de transformaciones que afectan a la regulación de los movimientos de personas que pretenden llegar a Europa o que se quieren desplazar dentro de ella. La convergencia paroxística entre las nociones de *movilidad* y *contención* define el nuevo orden global que inauguró el periodo posterior a los atentados del 11 de septiembre de 2001. Desde entonces asistimos a un endurecimiento de las ya rigurosas medidas establecidas por el Tratado Schengen —lo que ha llevado a muchos pensadores a hablar de la *fortaleza Europa*—, que comporta la limitación de la movilidad de muchos mirantes que huyen de situaciones de pobreza o de conflictividad de sus países de origen. Estos pasan por situaciones de desarraigo, de confinamiento, de alegalidad, lo que contrasta con la migración de mercancías del transporte transnacional. Hoy somos capaces de entender que solo los individuos más ingeniosos o aquellos que pueden disponer de recursos económicos para pagar una asistencia legal, podrán sortear las barreras impuestas. Una de las estrategias consiste en esconderse en los contenedores de mercancías durante largos días, apropiándose de este modo de la red fluida del transporte globalizado. Sin embargo, a muchos al final no les queda más remedio que solicitar el asilo como la única posibilidad de acceder al continente europeo. Aunque los estados contemplan el asilo político como un derecho humano fundamental —refrendado por la Convención de Ginebra de 1951 sobre el estatus de los refugiados—, tal y como sostiene Biemann, en los últimos años han desarrollado todo tipo de maniobras para hacer virtualmente imposible el acceso a ese derecho. La experiencia del migrante se yergue sobre la complejidad brindada por estas condiciones.

Más que caracterizar a los individuos en función de su estatus, el trabajo fílmico de Biemann intenta asimilar los procesos de movilidad y de constante transformación que experimentan sus protagonistas.⁷³⁴ El proyecto revisa los sofisticados métodos y tecnologías desarrollados en ambos

⁷³³ *Contained mobility* formó parte de la exposición *Líneas de mira*, a cargo de Amparo Lozano y presentada en el Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas de Gran Canaria, del 9 de noviembre de 2007 al 20 de enero de 2008. El proyecto analizó los modos en que la globalización y las nuevas tecnologías de la comunicación afectan a determinadas situaciones y a distintos mundos de experiencia en relación con distintas cuestiones bajo el nuevo orden mundial. Al decir de la curadora, este se caracteriza por una «sobrealienación ideológica en el Primer y Segundo Mundo» y, simultáneamente, una «sobreexplotación económica en el Tercer Mundo». Obtenido de: www.caam.net/es/expos_int.php?n=72 (último acceso: 1 de marzo de 2020).

⁷³⁴ Cortés ha destacado la complejidad del enfoque de Biemann, el cual se aleja de aquellas visiones simplistas con las que se representa la experiencia del migrante en los medios de comunicación. Al decir de Cortés, trabajos como *Contained mobility* «huyen de discursos fáciles cercanos a la propaganda o a los maniqueos juicios morales, para partir del material de la vida cotidiana, es decir, de todo aquello relacionado con los diferentes modos de vida, comportamientos personales, memorias de los lugares, exilios soñados, migraciones voluntarias o forzadas, la guerra o la violencia constante...», lo cual

lados: los de las autoridades, que aspiran a disciplinar el flujo de bienes y personas, y los de los transeúntes, que luchan por burlar las restricciones para poder alcanzar una movilidad con unas ciertas garantías de seguridad. Es desde este punto de vista que se podría decir que existe una disputa continua entre el control de la movilidad y el deseo de autodeterminación. Partiendo de la experiencia migrante de Anatol Kuis Zimmermann en su obstinada lucha por la supervivencia, *Contained mobility* nos habla de la emergencia de un nuevo «sujeto postnacional», un «cuerpo itinerante» que existe bajo la condición de «no pertenencia» y que se mantiene fuera de la representación política, jurídica y económica [Fig. 193-196]. A su vez, se habla de una «temporalidad heterocrónica» o «tiempo suspendido» que pone en marcha las políticas de circulación y limitación de los movimientos transfronterizos de bienes, información y personas, que no deja de expresar el sometimiento de la realidad de los subalternos a las hegemonías dominantes. En este sentido, como ha sostenido el historiador del arte Jesús Guerra, en *Contained mobility* Biemann «examina la pluralidad cultural del flujo migratorio y cómo los sistemas de control de acceso, en realidad, se fundamentan en sistemas de absorción económica, cultural y de estratificación social por parte de Occidente», fenómeno que puede ser descrito, siguiendo al geógrafo y teórico social David Harvey, como una forma de «acumulación por desposesión del territorio simbólico y hegemónico para la creación de una identidad occidentalizada» (Guerra, 2016).

Sahara chronicle (2006-2009) es un ensayo visual que retoma y complejiza el enfoque y la metodología de *Europlex* y *Contained mobility*. Es el fruto de un trabajo de investigación de larga duración concebido desde la experimentación, que examina el carácter sistémico de las redes operacionales, de los dispositivos de información y organización que mantienen los migrantes subsaharianos con las poblaciones locales [Fig. 197-200]. Esta zona geopolítica destaca por la singularidad de sus políticas de movilidad y contención, visibilidad y opacidad, que constituyen una de las expresiones de movimiento más mediatizadas de la región. Este se concentra en las regiones del Sahel y el Magreb —situadas al sur y al norte del desierto del Sáhara, respectivamente—, que se han convertido en auténticos territorios de tránsito para inmigrantes provenientes en su mayor parte de África occidental. *Sahara chronicle* es una antología de doce videos de corta duración que busca intervenir en las representaciones hegemónicas, discursivas y visuales, sobre la migración sahariana. Entendiendo la geografía simultáneamente como un fenómeno social y como un principio organizativo del trabajo artístico, el videoensayo sondea las condiciones humanas bajo las cuales tienen lugar los tránsitos, subvirtiéndolo el dramatismo de aquellas imágenes que ponen en circulación los medios de comunicación centradas en los naufragios y en las políticas de reforzamiento de las fronteras. Rastreando las rutas, las redes y los sistemas logísticos de lo que podría ser considerado una máquina migratoria que posee una relativa autonomía aunque constantemente interceptada por las autoridades, el trabajo de investigación recoge la experiencia de

les lleva a estar más atentos a las problemáticas y a los fenómenos sociales de sus comunidades de origen, desvelando así las particularidades discursivas culturales (complejas y contradictorias) sin desdeñar las formas estéticas que expresan» (Cortés, 2016, 74-75).

los propios migrantes en su travesía norteafricana hacia el Mediterráneo, así como la colaboración entre investigadores y activistas de organizaciones no gubernamentales que operan en el territorio.

Sahara chronicle implicó un extenso trabajo de campo en enclaves como Agadez y Nuadibú (Níger), Mauritania y Ojuda y El Aaiún (Marruecos, en la frontera marroquí-argelina y en el Sáhara Occidental, respectivamente). La artista se desplazó a estos epicentros migratorios con el objetivo de construir una videcartografía que «mapea la correlación entre factores económicos, condiciones históricas y prácticas espaciales y epistemológicas, cuestiones culturales y desarrollos ecológicos», los cuales tienen un papel determinante en el fenómeno de la migración transahariana. Esta cartografía visual en ningún caso equivale al «espacio absoluto» que ofrecen los mapas en su intento de capturar la esencia de un territorio y someter el referente —ya sean cuerpos humanos o no humanos— a un conjunto de abstracciones señaléticas o sistemas de ordenación (Biemann, 2014, 209). Semejante mecanismo de representación acaba por duplicar la realidad asignando a lo representado la imitación de la propia representación. Este proceso acaba por transformar un proceso dinámico en substancias estáticas que se distribuyen en un espacio contenedor descrito por unas coordenadas. Uno de los componentes de la máquina videográfica de Biemann se centra en Agadez, ciudad ubicada en el corazón de Níger y que, además de ser la capital de la región de Aïr, es una de las federaciones tradicionales de los tuareg. El enclave es a su vez un importante nodo de tráfico para la migración hacia Libia y Argelia. Biemann se interesa en la condición transnacional de los tuareg, el pueblo bereber de tradición nómada cuya vida se encuentra permanente en tránsito. Al decir de la artista, la movilidad de los tuaregs construye un «espacio ilimitado y muy fluido» (Biemann, 2014, 240) que desafía cualquier división política abstracta. Los tuareg hoy prestan ayuda para atravesar el Sáhara a cientos de migrantes como una forma de ganarse la vida y en parte como respuesta al extractivismo salvaje de uranio que practican empresas transnacionales que actúan sin ningún tipo de regulación.⁷³⁵

Cuestionando el secuestro que ejerce el mapa sobre la vida que tiene lugar en el territorio que intenta representar, *Sahara chronicle* materializa una noción de *espacialización* concebida como un proceso en continúa conformación en la que intervienen una gran variedad de actores: portadores de agua, contrabandistas, personal de la Cruz Roja, líderes rebeldes, sensores de vigilancia de aviones no tripulados, refugiados, pescadores, dunas, cursos hídricos, etc. Esta noción del espacio relacional, dinámico y multicéntrico, deriva de un pensamiento sistémico, un método que constituye el principio básico del pensamiento ecológico y que se orienta a obtener conocimientos no representacionales sobre situaciones, fenómenos y dominios complejos, al destacar los patrones de interacción que subyacen en ellos, que los impulsan y los gobiernan. En la medida en que se centra en captar las fuerzas y materiales, y no tanto las esencias, que conforman y articulan los entornos,

⁷³⁵ «La división forzada y no resuelta de los territorios tuareg, ahora redistribuida entre cinco naciones, los ha forzado a una existencia transnacional por definición. Practican una clase de espacio ilimitado muy fluido que choca con las leyes de propiedad de las tierras de las potencias ocupantes. La rebelión tuareg por la independencia en la década de 1990 estaba directamente relacionada con la extracción de uranio que había tenido lugar en sus territorios, generando una riqueza de la cual nunca se beneficiaron. Así que buscaron oportunidades económicas alternativas y comenzaron a traficar migrantes» (Biemann, 2014, 210).

esta modalidad de pensamiento resulta crucial para poder vivir a pesar del Antropoceno. Aludiendo a esta cualidad, Biemann sostiene que el enfoque de la migración que construye en sus trabajos videográficos puede ser entendido como un «sistema interconectado de gran agencia» que se invierte de un «conocimiento topográfico» y una «conectividad» que, al combinarse, «genera[n] un espacio migratorio. La artista concibe la cámara de video como una «herramienta cognitiva» con la que proyecta unas «contrageografías», esto es, unas «geografías que, en lugar de afirmar y reforzar los regímenes de control de fronteras y movilidad, documentan las formas en que las personas subvierten y transgreden las fronteras y los obstáculos que se les han impuesto». Es de este modo como la artista se desplaza de un mero enfoque «basado en la experiencia migratoria en sí misma» a un «enfoque sistémico de la migración» (Biemann, 2014, 210).

Al concebirse como dispositivos formados por diversos componentes interrelacionados — monitores, imágenes proyectadas y todo tipo de materiales de investigación y archivo con los que el usuario debe literalmente practicar los entornos construidos—, los modos en que la artista ha mostrado su máquina cinemática en los diversos centros y museos de arte constituyen un reflejo de sus estrategias estéticas de espacialización.⁷³⁶ *Sahara chronicle* muestra una red de migración caracterizada por geografías imprevisibles y conexiones intermitentes. Da cuerpo a una práctica espacial que deviene sensible a los nodos logísticos, pasos fronterizos, lugares de escondite, reagrupación, detención, que determinan la movilidad en esta zona geopolítica.⁷³⁷ Dado que su objetivo no es construir una narrativa actualizada y totalizante de un fenómeno que hunde sus raíces en la colonización de África y cuya organización social y condiciones subsistencia son tan diversas como frágiles, Biemann prescinde de la voz en *off* y de todo dispositivo narrativo que tejería un relato unitario vinculando los doce videos. Manteniendo la fragmentación y la complejidad, el videoensayo consigue ofrecer una visión mucho más amplia de la habitual acerca de la motivación y la organización social de los migrantes subsaharianos, descriminalizando sus actividades y despojando a las imágenes de catastrofismo social. La migración no es abordada como la unión de dos puntos, sino precisamente en tanto que viaje, como tránsito, movimiento y creación: «los migrantes no saltan del punto A al punto B. Sus viajes duran mucho tiempo, a veces varios meses o incluso años. Y la vida continúa, tus compañeros de viaje se van, llegan otros nuevos, te enamoras y empiezas nuevas historias [...]. Hay personas que se casan mientras migran de un país a otro» (Biemann, en Aliaga, 2012, 88).

⁷³⁶ Como afirma la propia artista, la instalación se convierte en un medio adecuado para experimentar la complejidad de los fenómenos que se representan: «mi forma preferida de mostrar el trabajo se presenta en forma de una instalación, mediante la cual se proyectan algunos videos y otros se pueden ver en los monitores. Me interesa la creación de un entorno audiovisual desde una perspectiva múltiple que puede ser habitada por los espectadores, casi de la misma manera que el espacio de migración es habitado por los actores representados». Ursula Biemann (2010), «Counter-geographies in the Sahara», *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, núm. 3 (1), p. 4.

⁷³⁷ Uno de los videoensayos que forman parte de la antología *Sahara chronicle* es inaugurado con las imágenes de unos refugiados afganos, que se indica que fueron tomadas entre 1989 y 2001. Al decir de Biemann, estas dos fechas marcan dos hitos en el proceso de construcción del nuevo paradigma político mundial, en el cual la política internacional se desplaza de la Guerra Fría a un estado de guerra permanente provocado por el conflicto entre los intereses de Occidente sobre los recursos del Medio Oriente y el terror islamista.

Sabara chronicle forma parte del proyecto de comisariado *The Maghreb connection*, a cargo de la propia artista, que fue presentado en varios espacios europeos y africanos de 2006 a 2009 y el cual examina los sistemas y modalidades de los movimientos migratorios entre la región del Magreb y el Mediterráneo, entre el norte de África y Europa. Con este proyecto, la artista continúa sus investigaciones acerca de los maquinismos migratorios que caracterizan la región, definida como un campo de relaciones dinámicas, una geografía atravesada y transformada por la vida en movimiento. De ahí que tanto el objeto de estudio como la estructura del video y las perspectivas desde las cuales se aborda el tema en cuestión, sean mostrados desde múltiples ángulos.⁷³⁸ Desde la fortificación del perímetro geopolítico de Europa y el inicio de las medidas globales tomadas contra el terrorismo, las relaciones entre el norte de África y Europa han experimentado unas profundas transformaciones, hasta el punto de que se puede afirmar que hoy accedemos a una nueva fase postcolonial caracterizada por una contención drástica de la migración por parte de las autoridades, las cuales han orientado unos mayores esfuerzos a sellar el tránsito en el eje norte-sur.⁷³⁹ Como sostienen los autores de la publicación editada con motivo de la exposición, *The Maghreb connection* tiene por objetivo abrir un campo de conexiones entre preocupaciones teóricas, estéticas y activistas que hacen referencia a los flujos de migración multidireccional del norte de África, donde se han creado unas redes que destacan por su eficiencia, flexibilidad y conectividad. Estos flujos se entrecruzan con otras formas de movilidad organizada como el turismo, las formaciones militares y los grupos rebeldes, la aparición puntual de ayuda humanitaria, así como el trabajo de escritores, periodistas y productores. En este entorno biogeofísico, las arquitecturas temporales de los migrantes contrastan con grandes infraestructuras transnacionales como el Tánger-Med. Privados de sus derechos más básicos, el creciente número de refugiados que habitan el territorio están sujetos a las decisiones tecnocráticas de estructuras supranacionales como la Organización Internacional para las Migraciones o la Agencia de Refugiados de las Naciones Unidas. Ellos encarnan una subjetividad transnacional despojada de protección jurídica o económica.

X-Mission (2008) es un videoensayo monocanal que plantea la idea de que los campos de refugiados constituyen las más antiguas zonas extraterritoriales. El trabajo de investigación toma los campamentos de refugiados palestinos como caso de estudio y escruta las dinámicas legales, simbólicas, urbanas, mitológicas e históricas que confieren valor y sentido a estos enclaves geopolíticos excepcionales, los cuales fueron creados como una solución temporal al éxodo palestino por el conflicto árabe-israelí [Fig. 201-204]. El tiempo ha constatado que la provisionalidad inicial se ha transformado eventualmente en una norma, la cual no deja de ser excepcional. A lo largo de sesenta años, los refugiados palestinos han construido una compleja vida

⁷³⁸ «La posicionalidad puede ser concebida como el lugar desde el cual uno habla, la forma de dirigirse al interlocutor, así como los medios que tiene uno a su disposición. El habla, en este sentido, implica una variedad de expresiones: analíticas, narrativas, filmicas, fotográficas, etc. Pero también incluye los modos lingüísticos o gestuales más o menos espontáneos que tienen lugar en el otro lado de la cámara» (Biemann y Holmes, 2006, 6).

⁷³⁹ Al decir de T.J. Demos, los trabajos de Biemann tornan sensibles los «espectros del colonialismo», los cuales se caracterizan por ser irrepresentables. Demos emplea esta expresión para referirse a «aquellos recuerdos inquietantes y presencias fantasmales que se niegan a descansar en paz y no pueden situarse firmemente dentro de la representación. De hecho, por lo general escapan a la comprensión iconográfica de la historia del arte, tanto como a las tipologías positivistas del conocimiento científico». T.J. Demos (2013), *Return to the postcolony. Specters of colonialism in contemporary art*, Nueva York, Sternberg, p. 8.

social, dentro y más allá de las fronteras de dichos campos, que lucha por mantener conectadas poblaciones dispersas, dentro y fuera de las fronteras del estado de Palestina. El trabajo fílmico de Biemann sitúa al refugiado palestino en el contexto de una diáspora global y alude a modelos de pertenencia más allá de la idea de *nación* que han emergido en parte gracias a la comunidad diaspórica de los palestinos. Siguiendo a Giorgio Agamben, el campo de refugiados puede ser entendido como un espacio de excepción que se desarrolla en un régimen de extraterritorialidad en una zona geográfica, como es el caso de Cisjordania, territorio enteramente fragmentado donde la movilidad encuentra todo tipo de restricciones.⁷⁴⁰ En estos espacios tiene lugar un doble poder: por un lado, un gran control institucional de cuerpos y movimientos; por otro, y opuesto a este, una multitud de acciones y experiencias que escapan a ese mismo control. Esta dualidad entre represión biopolítica —de los sujetos politizados— y libre circulación —de los bienes mercantiles o divisas económicas— caracteriza el orden geopolítico global que surgió de las transformaciones políticas, sociales y económicas que tuvieron lugar a partir del año 1989 y que fueron intensificadas a partir del 2001. En este sentido, tal como sostiene Biemann, «este proyecto artístico conecta más directamente con mi interés a largo plazo por las zonas extraterritoriales, alineando el campamento de refugiados con las zonas de libre comercio, los enclaves, los centros turísticos o los territorios fronterizos —con los cuales tiene muchas cosas en común—» (Biemann, en Aliaga, 2012, 77).

El origen del proyecto se sitúa en un viaje que hizo la artista a la ciudad de Beirut en 2007, año en que el campamento de refugiados palestinos Nahr al-Bared, en el norte del Líbano, fue severamente bombardeado por las fuerzas armadas del Líbano, acción que dio lugar a la peor lucha interna del Líbano desde la guerra civil y que se alargó durante cuatro meses. La artista quedó sobrecogida por este acontecimiento, lo que hizo desencadenar una investigación: «al visitar el lugar, me sobrecogió tanto toda la situación que decidí empezar el proyecto allí mismo. No estaba planificado de antemano». La artista sostiene que en ese momento ya estaba familiarizada con las teorías de Michel Agier y Giorgio Agamben, y vio la posibilidad de integrar sus modos de describir la cuestión del estado de excepción en el caso de estudio de los campamentos de refugiados palestinos. «Después de volver al Líbano un par de veces», sostiene la artista, «empecé a percatarme de lo complicado que era el tema de los campos de refugiados y pensé que sería interesante presentar simplemente un abanico de discursos sobre los palestinos en Oriente Medio». Fue entonces cuando decidió aproximarse a la noción de *campo de refugiados* «como estructura legal, social y espacial compleja», reflexionando «sobre el estatus de la figura del refugiado y sobre las ideas postnacionales con respecto al pueblo palestino». Y es que, como confiesa, «resulta muy difícil añadir nada significativo a esta conflictiva región, así que decidí intentar encontrar una manera de hablar sobre los palestinos sin hacer una referencia explícita ni al conflicto ni a Israel». Guiada por esta voluntad, la artista se involucró en un trabajo de campo que implicó registrar diferentes voces, opiniones y perspectivas que dan cuenta de la complejidad de la situación: «hice una serie de entrevistas con expertos: un

⁷⁴⁰ En la entrada de *Cisjordania* (West Bank en inglés) de la página de Wikipedia se puede consultar en detalle un mapa actualizado en 2012, donde se puede apreciar una geografía disgregada de asentamientos palestinos e israelíes, cada uno de ellos dominado por un intenso control militar y civil. Obtenido de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cisjordania> (último acceso: 5 de marzo de 2020).

abogado, un arquitecto, un periodista, un antropólogo y un historiador». La singularidad y heterogeneidad de sus enfoques «alude[n] a esa enorme maquinaria de producción de saber que está en marcha con respecto a Oriente Medio» y que trata de «incorporar pequeñas porciones de información, de introducir ángulos oblicuos, de adoptar diferentes perspectivas, simplemente para romper con la discusión centrada en el conflicto» (Biemann, en Aliaga, 2012, 89).

Según Ada Sbriccoli, el interés de Biemann hacia los espacios transnacionales obedece a su carácter transitivo y ajeno a los contextos locales en los que se insertan, y al modo en que son articulados por las comunidades migratorias y los sujetos postnacionales. Siguiendo a la antropóloga Liisa Malkki, quien percibe al refugiado como una figura clave para entender las dinámicas biopolíticas de nuestro presente global, Sbriccoli caracteriza la noción de *espacio* en la obra de Biemann desde el punto de vista de la performatividad: «es justo este concepto de espacio como construcción, como producto de la interacción de diferentes agentes y de sus prácticas lo que resulta central en el planteamiento de la artista, cuya obra quiere explorar la compleja interrelación entre esta noción performativa y los sujetos, la movilidad, el género y la tecnología» (Sbriccoli, 2009, 51).⁷⁴¹ Uno de los focos de interés de *X-Mission* es el complejo industrial de los campos de refugiados. Según la artista, la situación en Jordania es parecida a la de la zona fronteriza de México con los Estados Unidos. Ambas necesitan grandes cantidades de mano de obra y mientras en una se trabaja en la industria electrónica, en la otra se hace en la industria textil. La particularidad es que las manufacturas que se producen en estas zonas se pueden exportar a los Estados Unidos libres de impuestos. Sin embargo, «los Estados Unidos imponen cierto porcentaje de aportación israelí dentro del producto jordano para permitir que acceda a la exportación libre de impuestos», maniobra que se ha vendido como un «proyecto de promoción de la paz para normalizar las relaciones con Israel» y, sin embargo, no deja de ser una suerte de «proyecto neoliberal con un filo político». La zona industrial se sitúa en un enclave cercano a uno de los mayores campos de refugiados, de donde los propietarios reclutan a muchas mujeres para trabajar, las cuales son introducidas en un proceso político que tiene por objetivo normalizar su situación. Sin embargo, existe una dimensión emancipadora: muchas de estas mujeres, criadas en familias musulmanas conservadoras, acceden a la esfera pública, trabajan fuera de casa y conocen a otras mujeres. Con sus contratos «se ven lanzadas a una zona transnacional en la que luchan por negociar su condición dentro de una familia tradicional y, al hacerlo, se convierten en agentes de cambio de esta sociedad, lentamente, desde dentro». En este sentido, «se superponen la condición extraterritorial del campamento y la zona de procesamiento para la exportación» (Biemann, en Aliaga, 2012, 85).

La obra se divide en cinco capítulos, los cuales, aunque gozan de una relativa autonomía, construyen perspectivas que se complementan entre ellas. Vistos en conjunto, cada capítulo o sección constituye un acercamiento singular a la noción de *campo de refugiado*, ya sea por la propia

⁷⁴¹ Biemann se refiere a esta cualidad performativa de su obra en numerosos textos: «el trabajo de campo es central en mi comprensión performativa de la práctica artística, ya que toma en cuenta el hecho de que el saber no proviene de pararse a distancia y representar, sino de un compromiso material directo con el mundo. Así es como las prácticas artísticas se inscriben en los procesos de materialización que están sucediendo a su alrededor. Así es como me inscribo en el espacio de movilidad que documento» (Biemann, 2014, 211).

artista o por los comentaristas que intervienen. La sección titulada «Espacio jurídico» propone un análisis de la situación de los palestinos desde el punto de vista de su estatus legal en tanto que refugiados, situación caracterizada por el vacío legal y por la falta de representación por parte de la comunidad internacional. Biemann escanea desde las prácticas molares tecnócratas de control y organización del movimiento de los cuerpos, hasta las prácticas moleculares, individuales o colectivas, guiadas por el instinto de supervivencia y la resistencia. En la sección titulada «Espacio simbólico» se analizan las retóricas con las que comúnmente se representa a los refugiados palestinos, construidas desde la política internacional, los medios de comunicación masivos, el terrorismo islamista y el mercado global del arte. Contrastándolas, Biemann elabora una narrativa basada en la autorrepresentación, que atiende al modo en que los palestinos han singularizado sus propios modos de vida durante más de sesenta años. En «Zona de excepción» se abordan las medidas jurídicas y las consecuencias concretas que estas tienen sobre los cuerpos. En «Tiempo mitológico» se nos explican los modos de construcción de imaginarios de los habitantes de los campos. Frente a las retóricas de victimización por exclusión y aislamiento, se muestran prácticas de apropiación del relato, de producción cultural y de producción simbólica, mecanismos de construcción de nuevas subjetividades en espacios de excepción. Por último, en «Espacio postnacional» se plantea que el transnacionalismo no necesariamente tiene una connotación negativa, sino que debería valorado como un recurso importante a disposición de esta comunidad para construir su propio futuro. Con esta máquina formada por diferentes componentes heterogéneos, *X-Mission* ofrece un abanico de representaciones poco común de las condiciones de existencia de los refugiados, tal y como son determinadas por dinámicas represivas de control biopolítico o por prácticas liberadoras de singularización subjetiva.

Black sea files (2005) es una videoinstalación compuesta por dos canales sincronizados. El proyecto es fruto de un proyecto de investigación que analiza el territorio del mar Caspio como la zona de extracción petrolera más antigua del planeta.⁷⁴² El trabajo se articula alrededor del oleoducto Baku-Tbilisi-Ceyhan (BTC), que conecta los recursos fósiles del mar Caspio —que concentra una de las reservas mundiales petrolíferas y gasísticas más grandes— con el sistema de circulación de crudo mundial. Bombeado por primera vez en Bakú (Azerbaiyán) en mayo de 2005 y transportado hasta Ceyhan (Turquía) un año más tarde, en la actualidad el oleoducto transporta crudo del Caspio a Occidente a una densidad de un millón de barriles por día. Recorriendo las zonas de extracción que se han convertido en auténticos vertederos en la capital de Azerbaiyán y conectando con las aguas poco profundas del lago salobre que es el mar Caspio, *Black sea files* rastrea la tecnología logística del oleoducto y reflexiona sobre la historia y la política en la región [Fig. 205-208]. Biemann atiende a transformaciones urbanas y rurales acontecidas a lo largo de los 1.768 kilómetros en los que se extiende el oleoducto, involucrándose en las historias naturculturales de las entidades que viven en

⁷⁴² El videoensayo de Biemann forma parte del proyecto editorial *B-Zone. Become Europe and beyond*, editado por Anselm Franke, sobre las geografías transitorias del sureste de Europa. Formado por otros proyectos de investigación como *Timescapes*, de Angela Melitopoulos, y *Postwar Footprints*, de Lisa Parks, el proyecto trata de comparar la producción de espacios y las representaciones individuales y colectivas con el lenguaje silencioso de las infraestructuras, cuestionando el carácter aparentemente democrático de la ideología capitalista que tras la caída del bloque soviético se plantea como una necesidad histórica. Véase: www.geobodies.org/books-and-texts/b-zone (último acceso: 5 de marzo de 2020).

el territorio. De este modo, el trabajo videográfico visibiliza la multitud de agencias que intervienen en este espacio geopolítico, conectando las precarias infraestructuras de la península del Caspio con los centros de poder altamente tecnificados de las metrópolis occidentales. Este proceso de agenciamiento, al decir de Biemann, es propio de la industria extractiva, para la cual «las fuentes deben de ser fijadas en una ubicación específica de manera que se pueda garantizar el funcionamiento de un sistema de distribución de capital intensivo altamente tecnológico». Se trata de un fenómeno de territorialización que incorpora todos los cuerpos en su maquinaria operativa, en la que «tanto los centros urbanos como las zonas de los márgenes son reconfigurados por las infraestructuras interconectadas y se convierten en un espacio de flujo» (Biemann, en Zanfi, 2005, 83). El objetivo de la amplia red de infraestructuras construida por las compañías petroleras transnacionales es garantizar un flujo continuo de recursos para alimentar un sistema económico basado en combustibles fósiles, el origen del cambio climático. Estas mismas infraestructuras constituyen, a su vez, entornos dislocados de los lugares que habitan y con frecuencia son el pretexto de conflictos territoriales sobre los recursos.⁷⁴³

En este sentido, como afirma Biemann, «las tecnologías más poderosas son las que son omnipresentes e imperceptibles. Operando en segundo plano, conectan, conforman, potencian y organizan nuestras vidas» (Biemann, 2013, 169). Este es precisamente el *leitmotiv* del video: entender la infraestructura que conecta los recursos fósiles de la región del Cáucaso con la red petrolífera *high-tech* como una máquina que ofrece una cartografía multicéntrica y heterogénea en la que intervienen actores más que humanos. La geografía vuelve a servir como un espacio social y como un principio organizativo: una geosofía fractal, inmanente y contingente, que no tiene nada de lineal o trascendente.⁷⁴⁴ De ahí que el videoensayo preste atención a las historias de una multitud de actores secundarios, como las protagonizadas por operarios del sector, campesinos, refugiados y prostitutas que viven en las inmediaciones del oleoducto. Al prestar sus imágenes para la filmación, todas estas personas contribuyen a la presentación de una geografía humana más extensa que relega a un segundo plano los desarrollos tecnocráticos totalitarios tanto de las compañías petroleras como de los políticos que los promueven. Como ha sostenido la propia artista, con proyectos como *Black sea files* «espero fragmentar y dispersar la concentración de poder presente en los discursos actuales sobre el petróleo, y proyectar una alternativa a la consolidación del poder que encierran los macrorrelatos». Las narrativas que conforman la historia del petróleo están plagadas de representaciones de grandes hombres en el momento histórico de decidir el curso de los devenires

⁷⁴³ En este sentido, como ha sostenido la propia artista, «hay una dinámica en juego que hace contrastar dramáticamente una infraestructura que organiza logísticamente los flujos de energía para el planeta frente al entorno rural desconectado que atraviesa. En un extremo del espectro se encuentran los mandatarios totalmente móviles y digitales, y en el otro, comunidades tradicionales ligadas con el lugar» (Biemann, en Zanfi, 2005, 84).

⁷⁴⁴ En sus escritos, Biemann a menudo se ha referido a las oportunidades que brinda el videoensayo como método para articular una narrativa no lineal que aporta orden a una compleja red de interrelaciones. Como sostiene la propia artista en relación con *Black sea files*, «para organizar el material, opté por archivos porque son una estructura abierta, un trabajo en desarrollo y no un orden rígido [...] los archivos tienden a contener una combinación única de documentos, cuya lógica, a menudo, sigue la configuración del autor de los propios archivos. [...] Esta lógica única también podría ser el resultado de una trayectoria de investigación que no siempre sigue directrices programadas de antemano [...] ciertos eventos pueden parecer casuales y no relacionados, pero a través de mi movimiento físico en la región, se establece una conexión y juntos comienzan a tener sentido [...] el poder grabar estas imágenes en lugar de esa otra, determinará en última instancia la crítica videogeográfica en que resultará mi proyecto, el cual será profundamente subjetivo» (Biemann, 2013, 168).

de un país sobre situaciones de guerra y paz de las comunidades que los habitan. Estas se presentan como una «secuencia ininterrumpida de retratos», una «narrativa autoral» que tiende a evacuar las vidas de los cuerpos a las que afectan dichas decisiones. Desde el punto de vista del trabajo artístico, esto equivaldría a «amalgamar diferentes niveles de documentos en un único texto homogéneo». En efecto, tal y como indica Biemann, «las macronarrativas son siempre la fuente de información más fácil de obtener». En cambio, «los datos sobre acontecimientos más oscuros, lugares remotos, escritos en idiomas no traducidos, son mucho menos accesibles». Por último, encontramos aquellas perspectivas que «solo se pueden obtener insertándote personalmente en el campo» (Biemann, 2013, 168).

Black sea files retoma y desarrolla los trabajos videográficos anteriores, en los que la artista ofrece una mirada de género a lugares transnacionales y posturbanos, como las zonas fronterizas, las zonas de libre comercio, los guetos de producción externalizada, los distritos militares internacionales y los resorts turísticos. Con este trabajo, Biemann desplaza su atención a las infraestructuras transnacionales de gran escala y al impacto natural y cultural que ejercen en las realidades locales. El ensayo territorial que resulta de dicho análisis se suma al interés de la artista hacia la transformación del espacio por el movimiento y el desplazamiento de los cuerpos. En particular, le interesa comprender cómo los trayectos humanos —sus vías de migración y sus rutas de viaje— forman constantemente paisajes culturales que se inscriben íntimamente en el propio territorio. Como sostiene Biemann, aunque la migración sea una experiencia histórica que distingue a esta región, es importante no concebirla como un fenómeno separado del flujo de recursos, información, imágenes y capital que en la actualidad la forman y la deforman. En la medida en que entiende el lugar no como un *espacio fijado* y absoluto, sino como un entorno construido por la acumulación de experiencias de diferentes prácticas colectivas, su práctica videográfica construye lo que Saskia Sassen ha convenido en describir como «conrageografías», esto es, una estrategia visual que aspira a trazar relaciones territoriales y humanas en un espacio que se define desde su carácter dinámico y relacional.⁷⁴⁵ Más que por las esencias, Biemann se interesa por los movimientos y lo molecular, es decir, por esas prácticas inestables, precarias y con frecuencia improvisadas, que definen el territorio más allá o más acá de las abstracciones de los mapas. En este sentido, sus conrageografías constituyen prácticas espaciales subversivas. Son «esas prácticas no autorizadas y subversivas que, por ejemplo, burlan la regulación del estado y sus fronteras», esas «prácticas irregulares de las geografías oficiales de poder que se centran en las tecnologías de frontera, las vallas fronterizas y otros signos de poder y control» (Biemann, en Aliaga, 2012, 86).

Las conrageografías de Biemann tienen por objetivo construir procesos de creación de sentido que tengan como referencia la superposición del paisaje tecnológico y el social. Sus agenciamientos filmicos constituyen complejos sistemas de referencias que permiten considerar el espacio, las subjetividades y el movimiento de un modo relacional. En este sentido, la conrageografía como

⁷⁴⁵ Véase Saskia Sassen (2000), «Women's burden. Counter-geographies of globalization and the feminization of survival», *Journal of International Affairs*, núm. 53 (2), p. 503-524. Disponible en: www.columbia.edu/~sjs2/PDFs/womensburden.2000.pdf (último acceso: 5 de marzo de 2020).

práctica subversiva puede ser descrita como un método simbólico que apunta a rediseñar el propio espacio. En *Black sea files*, Biemann rediseña la cuenca del mar Caspio y el territorio del Cáucaso, un espacio de tránsito que sirve de zona de pasaje y que constituye la zona de extracción de petróleo más antigua del mundo. Su auge económico se asocia a la expansión del crudo procedente de Bakú, en Azerbaiyán. El periodo postsoviético estuvo marcado por una gran conflictividad entre diferentes etnias, lo cual provocó un aumento de las personas refugiadas y el desplazamiento de personas hacia todas direcciones.⁷⁴⁶ En la segunda mitad de los años noventa, la situación geopolítica en el Cáucaso fue dominada por la cuestión de los recursos energéticos y sus medios de transporte. El territorio pasó de ser calificado como área de conflicto a ser percibido como económicamente estratégico, y rápidamente destacó por las megainfraestructuras que se fueron secundando a lo largo de los años posteriores. Para poder facilitar el transporte de los combustibles fósiles del Caspio a las redes globales, el proyecto incluyó la construcción de una megaautopista, la cual incorpora una red integrada de transporte que une Europa con Asia central a través del Cáucaso. Las numerosas zonas de construcción que emergen a lo largo del trazado horizontal de la autopista son un vivo reflejo de la transitoriedad de la situación, cuya actividad rápidamente pasará a ser enterrada y, por tanto, opaca. Al decir de la artista, «estos procesos solo son visibles en el momento de su construcción; en meses, el oleoducto será enterrado dos metros bajo tierra para siempre». No será hasta entonces «cuando la topografía rasguñada volverá a su condición rural desconectada mientras las infraestructuras subterráneas de alta tecnología bombean energía a los mercados occidentales» (Biemann, en Zanfi, 2005, 84).

Black sea files trata de aprehender el faraónico esfuerzo material que hizo falta para construir una infraestructura con una esperanza de vida de solo cuarenta años. Una vez más, la movilidad se muestra contenida y contrasta con las representaciones convencionales de los flujos informacionales y energéticos, que destacan por ser ilimitados y por inducir la ilusión casi mágica de su ejecución. Ciertamente, el orden establecido se sirve de las políticas de opacidad para invisibilizar la presencia del oleoducto a los ojos de las personas que viven en los alrededores, así como a los usuarios de los combustibles fósiles procedentes del Caspio. Según Biemann, el primer problema es encontrar el lugar de extracción, empresa muy compleja debido a la política disuasoria que ponen en marcha las empresas contratadas. En segundo lugar, «uno se enfrenta con el problema [...] de acercarse y documentar el lugar. La patrulla de control del oleoducto [...] vigila la construcción y se asegura de que personas no autorizadas no accedan a él». Según Biemann, es en este punto cuando se pone en evidencia que «sus medidas tienen poco que ver con la seguridad y más con el control de la percepción y de la representación». Para Biemann, el principal desafío como artista involucrada en un trabajo de campo no consiste en resolver cuestiones como el encuadre, la iluminación y los movimientos de la cámara, sino más bien en «cómo pasar desapercibida», es decir, se trata de generar imágenes como parte de una «misión encubierta». Y es que, como la artista afirma, un

⁷⁴⁶ Tal y como señala Biemann, el crudo no es el único elemento que fluye por la ruta de Azerbaiyán. Desde la liberación de los estados socialistas, este territorio se ha convertido en la principal vía de tránsito para el tráfico de mujeres que practican la prostitución, las cuales se ven obligadas a trabajar en burdeles turcos privadas de cualquier derecho humano. En este sentido, como sostiene Biemann, «si queremos analizar el movimiento de personas en conexión con el flujo de información, de capital y de recursos, el pasaje transcaucásico es un buen punto de partida» (Biemann, en Zanfi, 2005, 85).

proyecto que implica una inversión financiera tan alta y el empleo de grandes cantidades de equipos, maquinaria y tecnología, necesita mantener un perfil, sobre todo cuando las infraestructuras atraviesan regiones ahogadas por la pobreza, cuya población está totalmente desconectada del impacto de los desarrollos (Biemann, 2013, 170).

Deep weather (2013) es un breve trabajo fílmico que describe las mutaciones recientes del clima, la devastación de ecosistemas biosféricos y el empeoramiento de las condiciones de poblaciones indígenas como resultado directo de las políticas de extracción de recursos fósiles en diferentes latitudes del mundo [Fig. 209-212]. En este videoensayo la artista considera el petróleo como un elemento fluido que atraviesa la subjetividad individual y colectiva actual, mantiene en funcionamiento un sistema económico y de gobernanza insostenible, desencadena conflictos bélicos e induce profundas transformaciones en la ecología planetaria. En este sentido, el petróleo visibiliza una de las implicaciones elementales del Antropoceno, esto es, la convergencia de la reciente historia humana con la profunda historia geológica. El petróleo es sensible a las alteraciones químicas que experimenta el planeta y, como el agua, es un medio que registra el devenir del tiempo. Es este aspecto el que, al decir de Biemann, lo relaciona íntimamente con el medio artístico del video. Con *Deep weather*, Biemann va más allá que con *Black sea files* en el desarrollo de las capacidades de la función poética como soporte de relaciones, posiciones y experimentaciones para establecer conexiones inadvertidas. En primer lugar, se propone la compleja tarea de captar las dinámicas que promueven el calentamiento global: «el cambio climático es un concepto vasto y difícil de concebir, un hiperobjeto real, ya que todo lo que vemos son sus huellas». Sin embargo, al concernir a la sensibilidad, la práctica estética puede constituir un medio idóneo para aprehenderlo: «el arte puede proporcionar algunos puntos de entrada para que este hiperobjeto sea más accesible». Este es precisamente uno de los objetivos del videoensayo: construir una «expresión de la naturaleza inmaterial y en cierto modo espectral del cambio climático» por medio de la puesta en relación de diferentes procesos locales y globales.⁷⁴⁷ *Deep weather* urde este *collage* de fuerzas y energías al establecer un vínculo directo entre la incesante búsqueda de recursos fósiles en las arenas bituminosas de Alberta y la pérdida de hábitat de comunidades enteras de indígenas en los deltas de lugares remotos del planeta.

Desde el pico que alcanzaron las reservas de petróleo en los años setenta, la obsesión mundial por el crudo ha motivado la investigación e implementación de métodos más agresivos para la obtención de recursos fósiles, tal y como demuestra hoy en día la popularización de la fractura hidráulica. Esto se suma al hecho de que las fuentes se buscan en lugares cada vez más remotos y profundos. La primera escena de *Deep weather* sobrevuela la zona de extracción a cielo abierto de arenas bituminosas de Athabasca, las cuales se ubican en medio de un vasto bosque boreal del norte

⁷⁴⁷ Ursula Biemann (2017), «Attuning to changing planetary conditions. Expand your notion of time and ecology through the engrossing video art of Ursula Biemann», en *Medium. Labocine spotlight by Ursula Biemann*, 15 de enero de 2017. Obtenido de: <https://medium.com/labocine/attuning-to-changing-planetary-conditions-c1dedec796> (acceso: 29 de abril de 2019).

de Canadá.⁷⁴⁸ Las arenas bituminosas son una combinación de minerales arcillosos, arena de sílice, agua y bitumen crudo. Se utilizan enormes cantidades de agua dulce del río Athabasca para hervir la arena negra hasta que la sustancia aceitosa burbujea sobre el borde de los calderos. Como indica Biemann, los desechos de este proceso tóxico se recolectan en lagos que se extienden sobre grandes áreas que hace solo unos años estaban cubiertas por un antiguo bosque de abetos y musgo esponjoso. El fenómeno de la minería de arenas bituminosas está provocando numerosos conflictos políticos en Alberta y más allá de ella. Mientras que la intensificación de la producción de crudo procedente de las arenas bituminosas ha impulsado un rápido crecimiento económico en la provincia canadiense de Alberta, existe una creciente preocupación porque esta actividad está causando daños ecológicos sin precedentes. La minería agresiva, el procesamiento de vapor y el transporte por carretera de las arenas de alquitrán están afectando los derechos ambientales y humanos y están devastando el espacio vital y los territorios de caza de los pueblos de las Primeras Naciones. En los últimos años, el nivel del agua del río ha decrecido hasta tal punto que ya no se puede llegar en barca a los asentamientos lejanos. Sin embargo, como sostiene la artista, para la gente aborígen la movilidad por este medio no constituye el mayor problema. La extracción de arenas bituminosas —las cuales se encuentran hasta sesenta metros de profundidad— es un método de minería superficial que implica la extracción y el procesamiento de kilómetros de tierra, con lo que se devastan los ecosistemas vegetales y se condena a estos entornos a la toxicidad permanente.

Para las comunidades indígenas, la desposesión de sus tierras es al mismo tiempo una desposesión de sus tradiciones, creencias y culturas. Para ellos, la tierra no solo es animada por el agua y el viento, sino por un conjunto de divinidades tan antiguas como la propia tierra. En este sentido, el paisaje es una interfaz que registra el solapamiento de lo humano y lo natural por medio de la tecnología: las filtraciones de crudo en el río Athabasca y en los numerosos lagos no solo engendran una contaminación biológica, sino también mental, afectiva y subjetiva. El videoensayo se divide en dos capítulos. En «Carbon geologies» Biemann mapea la historia ecosocial del río Athabasca, el cual fluye en sentido norte a través de Alberta hacia el océano Ártico. Alimenta vastos bosques boreales, lagos y humedales, así como a los tramperos y cazadores nativos que viven en sus orillas. En el año 1967 se creó la planta Great Canadian Oil Sands con el objetivo de comercializar la producción de un yacimiento que se descubrió en 1948. En la actualidad se extraen 1.300.000 barriles por día. Los mineros ponen en marcha periódicamente estudios de las líneas sísmicas del territorio para sentir la profundidad de las ondas sonoras, tras lo cual proceden al drenaje gravitacional asistido con vapor de los depósitos de bitumen. Tras la extracción ininterrumpida, se hierva la arena con agua para obtener el preciado lubricante oscuro. Como observa Biemann, los fluidos tóxicos se recolectan en los ácidos lagos y los pájaros que se acercan para bañarse son ahuyentados por unas explosiones rítmicas. En este entorno, «la vida salvaje se ha retirado. Las rutas de los tramperos están vacías.

⁷⁴⁸ Se estima que los depósitos de crudo de Athabasca son, en términos globales, los terceros más grandes del mundo después de los de Venezuela y Arabia Saudita. Se sitúan en una extensión de 141.000 km² de bosque boreal y contienen alrededor de 1,7 trillones de barriles de bitumen en su sitio. Para más información, véase: www.mapleleafweb.com/features/alberta-s-oil-sands-key-issues-and-impacts (último acceso: 6 de marzo de 2020).

Los más viejos invocan a los espíritus, los más jóvenes cantan canciones de rap y el viento ácido silba: la evolución no es lo suficientemente rápida. ¡Mutad!, prosigue, «Hay suficiente materia para producir combustible pesado para cien años más, lo cual hará llegar nubes tóxicas a los bosques boreales y continuará calentando y aumentando los mares».⁷⁴⁹

La segunda parte de *Deep weather* se titula «Hydrogeographies» y muestra las consecuencias que está teniendo el derretimiento de extensos campos de hielo del Himalaya, que causa un aumento del nivel global del mar y el desencadenamiento de acontecimientos climáticos extremos que determinan las condiciones de vida de comunidades en todas las latitudes. Observamos el gigantesco esfuerzo comunitario de los habitantes de poblaciones costeras de Bangladesh en la construcción de diques de protección.⁷⁵⁰ Miles de personas trasladan manualmente grandes extensiones de tierra fangosa a las zonas costeras para contener la crecida del nivel del mar y las desastrosas consecuencias que está teniendo para la vida de los aldeanos de estas tierras. Introducen la tierra en sacos que tendrán que transportar en sus espaldas hasta llegar a los espigones y diques creados por ellos mismos, los cuales intentarán aumentar en un ritmo incesante del cual depende su propia existencia. Estos trabajos de supervivencia constituyen una evidencia de lo que implicará el cambio climático para la mayoría de las personas que habitan los ecosistemas deltaicos de todo el Sur global. Esta acción humana colectiva contrasta con la maquinaria semiautomatizada que reemplaza al trabajo humano. Aquí algunos residentes creen que el combustible fósil ha reemplazado el trabajo esclavo. Para Biemann, Athabasca y Bangladesh están más conectadas de lo que podría parecer. Se puede entender que la mano de obra no remunerada se ha transferido a otro lugar donde es necesaria no para generar riqueza, sino para asegurar la propia supervivencia. Como sostiene Biemann, los fenómenos meteorológicos extremos, la crecida progresiva del nivel de los mares y océanos y las dinámicas del cambio climático desencadenadas por actividades extractivas como las de Athabasca, imponen un *estilo de vida anfibio* a la población de Bangladesh.⁷⁵¹ En efecto, sus miembros ya han empezado a diseñar casas convertibles, métodos de agricultura flotante y una especialización en el sector de la navegación.

⁷⁴⁹ Ursula Biemann (2013), *Deep weather*, min. 00:20.

⁷⁵⁰ «Los ciclones rugen sobre Bangladesh en intervalos impredecibles. Poderosos vientos huracanados forman movimientos circulares, acercándose a la velocidad de la luz. La estación meteorológica envía señales y se llevan a cabo esfuerzos para organizar los mares y las tormentas en un sistema científico. Las mezquitas operan como sistemas de alarma, amplificadores religiosos de comunicación de desastres, homogéneamente distribuidos a lo largo del país. La población que habitaba las zonas costeras se ahogó mientras dormía. Las señales llegaron demasiado tarde. Buscando las aguas cenagosas y la costa erosionada. Las tierras fluidas se desplazaron al este y se rompieron grandes porciones, lo que desencadenó la incertidumbre acerca del espacio vital en transformación, donde la tierra es algo más que una masa móvil en fluctuación constante». Ursula Biemann (2013), *Deep weather*, min. 3:21.

⁷⁵¹ «En estas hidrogeografías se construyen incansablemente diques cada vez más altos. Se llevan a cabo acciones sociales colectivas para proteger a las poblaciones de estos territorios anfibios en sus límites exteriores, a través de un paisajismo humanitario autogestionado que está en sintonía con los campos de hielo en proceso de derretimiento del Himalaya, que hacen aumentar el nivel de los mares y los fenómenos climáticos extremos. Estas son las medidas tomadas por las poblaciones que cada vez más se verán obligadas a vivir en el agua en cuanto grandes partes del país se habrán sumergido, y el agua se declarará el territorio de la ciudadanía». Ursula Biemann (2013), *Deep weather*, min. 3:21.

9.2. Derivas forenses en entornos complejos. Agenciamientos no humanos y aproximaciones sistémicas

Egyptian chemistry (2012) es un videoensayo multicanal que explora las complejas ecologías del Nilo, atendiendo a la intervención activa de agencias naturales, sociales o tecnológicas en la continua producción y transformación de los ecosistemas que lo sostienen. El trabajo de investigación marca un punto de inflexión en la trabajo de la artista, el cual se expresa en una complejización de la noción de *territorio*. Si en un primer momento Biemann entendía este término como el resultado de la interacción de historias, experiencias y transformaciones motivadas por las personas que lo habitan, ahora pasará a incluir una investigación sobre la complejidad de la red que une todo lo vivo, articulada alrededor del agua como recurso compartido. El punto de partida de Biemann es la percepción de que Egipto ha sido históricamente una civilización que ha destacado por su dominio de la hidráulica. Los egipcios han desarrollado proyectos de ingeniería a gran escala, entre los cuales destacan grandes trabajos de recuperación de tierras que han permitido distribuir los recursos hídricos para los usos de sus comunidades. Desde la presidencia de Gamal Abdel Nasser (1954-1970), se evidenció que para poder tomar el poder en el estado de Egipto era necesario controlar el ciclo del agua. Nasser impulsó una gran campaña de redistribución de la tierra que favorecía a los pequeños campesinos, pues entendía que las infraestructuras hidráulicas son vitales para el suministro nacional de alimentos, sobre todo en un país que se caracteriza por la ausencia de precipitaciones. En los años noventa y bajo la política neoliberal de Hosni Mubarak, esta política cambió radicalmente y la producción de alimentos, en particular la de trigo —que era la base de la supervivencia de millones de agricultores—, fue reemplazada sistemáticamente por cultivos de exportación controlados por agroindustrias internacionales, con lo que se desmanteló la reforma agraria de Nasser. Con este trabajo, Biemann analiza las implicaciones de ambos modelos de ingeniería hidráulica como la expresión de una agencia social que converge con una multiplicidad de procesos naturales [Fig. 213 y 214].

Egyptian chemistry se compone de cinco videoensayos, tres monitoreados y dos proyectados. El prólogo facilita al usuario la comprensión de la hibridación entre el giro geográfico y el giro geológico en la obra de Biemann. Seguidamente informa de que la noche en que Biemann llegó a Asuán para empezar la investigación, tuvo lugar un alineamiento de la Luna, Venus, Júpiter y Plutón, fenómeno que era claramente visible desde el desierto. La sensación era como estar en un planetario de escala humana en el que nuestros sentidos permanecen abiertos y nuestra percepción se torna atmosférica. La voz en *off* nos informa de que el desembarco en la ribera del Nilo tiene por objetivo filmar lo que parece ser un observatorio astronómico. La estructura de cemento que domina este terrario lunar parece una nave espacial que ha estallado sobre el valle fluvial. De la molecularidad del paisaje planetario y estelar nos trasladamos a la molecularidad del propio cuerpo hídrico que permite el florecimiento de la vida. El Nilo, que atraviesa Egipto, tiene su origen en la confluencia del Nilo Azul y del Nilo Blanco, los cuales pasan por Uganda, Sudán, Sudán del Sur y Etiopía antes de desaguar en el mar Mediterráneo tras 6.853 kilómetros de distancia recorrida. La creación de la presa de Asuán en la segunda mitad del siglo XX ha supuesto la intervención del

curso del segundo mayor río del continente africano, lo que ha transformado las inundaciones, las estaciones, los cultivos y las especies que viven en sus orillas y más allá de ellas. El primer capítulo se titula «Agro-Sciences» y es abierto por una imagen del canal de Toshka, un proyecto faraónico que forma parte del Proyecto Nuevo Valle, cuyo objetivo era proveer de un sistema de canalizaciones que transportaran agua desde el lago Nasser hasta unos territorios arenosos del oeste de Egipto que pertenecen al desierto del Sáhara. Impulsado por el presidente Hosni Mubarak, el proyecto fue inaugurado en 1997 y se concluyó en 2001.

El canal de Toshka une varios oasis y a su vez aprovecha los lagos endorreicos de Toshka, los cuales se formaron accidentalmente en la década de 1990 por filtraciones del canal Sadat, proveniente del lago Nasser. En total, la canalización —que viene a substituir un sistema de depósitos subacuáticos que fueron considerados insuficientes— desvía el 10% del caudal del Nilo para el desarrollo de las comunidades agrícolas e industriales. El Proyecto Nuevo Valle tiene por objetivo transformar más de 2.000 km² de desierto en tierra cultivable para el año 2020. Tal y como se deja entrever en el relato fílmico, el objetivo último de manipular el Nilo es el de apoderarse de su curso para irrigar extensas zonas semidesérticas y estimular la agricultura. Las interrupciones y desviaciones del río han provocado la «construcción de nuevos paisajes» al mismo tiempo culturales, naturales y tecnológicos, y han transformado las ecologías en todas las escalas.⁷⁵² Tras esta introducción, nos detenemos en una entrevista con el ingeniero eléctrico Tamer Mohamed Ramzy, quien sostiene que la naturaleza del suelo desértico que se quiere transformar dificulta la ejecución del macroproyecto de ingeniería. La obtención de un suelo apto para la agricultura implica recurrir a la dinamita para abrir los canales y a compresores de aire para perforar las rocas. En este sentido, tal y como afirma Biemann, «tierras estériles sin límites para la vida humana son transformadas en laboratorios de campo para testear nuevas maneras de ser humano».⁷⁵³ Seguidamente, la cámara nos reubica en los territorios desérticos designados para su metamorfosis. Observamos un sistema de riego metálico que distribuye agua en un radio de 720 metros, dibujando una circunferencia de dos kilómetros: «los valles paralelos, las colonias del desierto y la producción artificial de alimentos han fabricado un mundo en el que la ciencia está programada para superar la naturaleza, convirtiendo el polvo del desierto en una fertilidad empapada».⁷⁵⁴ Y es que, como recuerda Ramzy, para efectuar dicha transformación se requieren grandes cantidades de pesticidas. El uso de estas sustancias, las cuales se liberan por medio de unas cápsulas que recuerdan a los antibióticos, tiñe el territorio de una coloración rojiza.

A continuación nos desplazamos a la zona desértica de plantación medicinal New Minya, donde observamos unos agricultores recolectando caléndulas de unas matas que emergen de un suelo seco y compacto. Seguidamente, nos trasladamos al plano litoral del mar Rojo, en una área donde se trabajan sistemas agrícolas integrados de agua marina. Es allí donde Biemann entrevista al físico atmosférico Carl Hodges, investigador a cargo de un proyecto pionero, quien habla de la

⁷⁵² Ursula Biemann (2012), «Agro-sciences», en *Egyptian chemistry*, min. 2:05.

⁷⁵³ Ursula Biemann (2012), «Agro-sciences», en *Egyptian chemistry*, min. 4:01.

⁷⁵⁴ Ursula Biemann (2012), «Agro-sciences», en *Egyptian chemistry*, min. 4:25.

importancia biológica, ecológica y sociocultural de los manglares, unas áreas bióticas formadas por árboles muy tolerantes a las concentraciones de sal existentes en las zonas cercanas a las desembocaduras de cursos de agua dulce en latitudes tropicales y subtropicales, incluyendo estuarios y zonas costeras. Los manglares albergan una alta diversidad biológica, con un predominio de especies de aves, peces, crustáceos y moluscos. Hodges alerta sobre las desastrosas consecuencias de la escasez de tierra de cultivo, sobre la carencia de agua en muchas latitudes y sobre la hambruna mundial. Con una población mundial de 7 billones, hoy nos vemos obligados a emplear el agua salobre para producir alimentos, para producción riqueza y para mejorar los ecosistemas. Hodges empezó a implementar sistemas para desalar agua marina, pero rápidamente se evidenció que ese no era el camino a seguir. Y es que los diversos árboles que crecen en la zona de los manglares procesan mil veces su tamaño en agua salada, la cual absorben a través de sus raíces, al mismo tiempo que absorben el dióxido de carbono, y expulsan agua en la atmósfera. La solución pasaba por domesticar variedades de plantas y árboles que son tolerantes a las aguas marinas. De mil especies, seleccionó tres, tras lo cual puso en marcha su proyecto de integración de la agricultura marina en la ecología del Nilo. El sistema fluvial construido con agua procedente del mar comportó el asentamiento de comunidades alrededor del nuevo río y permitió la implementación de métodos agrícolas capaces de producir biocombustibles y alimento humano y no humano. El enraizamiento de los manglares es capaz de resolver el progresivo hundimiento del suelo deltaico y la consecuente crecida del mar, y al mismo tiempo promueve la absorción del dióxido de carbono por medio del proceso de fotosíntesis.

La segunda sección, titulada «Land reforms», explora las innumerables historias de modernización, de reformas agrarias continuas, de fertilización artificial y de activismo campesino que se inscriben en las agroecologías hidráulicas de Egipto. Estas historias naturculturales centradas en el agua tienen un efecto descentralizador y en cierta medida resisten a los modelos de gestión agrícola neoliberal que han prevalecido en los últimos quince años. Como sostiene Biemann, la ecología del Nilo ha experimentado una severa transformación en las últimas décadas, pues «antes de ser domesticado por los ingenieros, el Nilo era más generoso y democrático. Con cada gran inundación, extendía su lodo fertilizante uniformemente por todo el valle del Nilo. Posteriormente», prosigue, «con la introducción de estructuras hidráulicas, los fertilizantes se convirtieron en químicos, comercializables y, por lo tanto, sujetos a los mecanismos políticos de los subsidios agrícolas; una cuestión relativa a la esfera social».⁷⁵⁵ «Land reforms» atiende a las luchas de los campesinos, que se multiplicaron tras la reforma agraria de 1952. Biemann entrevista a la campesina y activista Shahinda Makal en los campos de cultivo de Kamshish, donde ella y su familia viven y trabajan, ubicados en la zona deltaica, originalmente de 8.000 km² y de los cuales 4.000 fueron reclamados por los señores feudales [Fig. 215]. Con la revolución de 1952, la propiedad de grandes tierras se vio restringida, limitada y, en muchos casos, se declaró ilegal. Un gran número de iniciativas campesinas lideradas por activistas a favor de los derechos de los campesinos, como Salah Hussein, reclamaron algunos terrenos para dedicarlos a la autosuficiencia. Estas iniciativas

⁷⁵⁵ Ursula Biemann (2012), «Land reforms», en *Egyptian chemistry*, min. 00:15.

fueron el germen de una revolución que exigía el fin de la servidumbre hacia el sistema feudal, el fin del sometimiento a las órdenes del señor o de trabajar para él.⁷⁵⁶ Las luchas se alargaron hasta el asesinato de Salah Hussein en mayo de 1966, lo cual instigó una serie de movilizaciones por todo Egipto y la permanencia de una lucha en contra de los crímenes que los señores feudales habían cometido en las tierras de Kamshish.⁷⁵⁷ Con la reforma agraria, los intentos de confiscar tierras continuaron y se libraron sangrientas batallas por la tierra. Muchas mujeres fueron arrestadas por resistencia a la autoridad porque se negaron a ser desahuciadas de sus tierras.⁷⁵⁸

A continuación nos trasladamos a la revolución de enero de 2011, cuyo objetivo de derrocar al presidente Hosni Mubarak (1981-2011) se justificaba por la brutalidad policial excesiva, las leyes que imponían un estado de emergencia, las altas tasas de desempleo, el deseo de aumentar el salario mínimo, la carencia de viviendas y alimentos, la inflación, la corrupción, la falta de libertad de opinión y las miserables condiciones de vida de la población.⁷⁵⁹ Las ciudades donde se desató la revolución estaban repletas de campesinos de las aldeas que habían experimentado un agravamiento continuo de sus medios de vida. La revolución desató ciertamente nuevas visiones e iniciativas, las cuales gravitaban alrededor del deseo de un tipo de organización no gubernamental, el incremento de los bienes comunales y la creación de proyectos innovadores sostenibles. Biemann se adentra en el delta para encontrarse con algunos de los campesinos que recientemente han empezado a organizarse en sindicatos y para escuchar sus preocupaciones. La activista Shahinda Makal, líder en estas luchas, estaba en la plaza Tahrir cuando Mubarak dimitió presionado por las luchas de los ciudadanos que reclamaban el fin de la pobreza. Shahinda recuerda que el activismo entre los campesinos es poco común dada su naturaleza conservadora. Este hecho se sumaba a la prohibición de la sindicalización promulgada por Mubarak, lo que aún complicaba más las cosas. Sin embargo, después del 25 de junio de 2011 fueron los mismos campesinos los que reclamaron la creación de sindicatos. Tal y como sostiene Makal, «este es el nuevo espíritu de la revolución [...] y es una cosa bonita que refleja la influencia de la revolución sobre los campesinos».⁷⁶⁰ Después de la insurgencia popular, la política de exportación del trigo iniciada en los años setenta volvió progresivamente a la autosuficiencia. El programa de liberalización económica —conocido popularmente como la *infitāh* (“apertura”)— del ex presidente Anwar el-Sadat representó un contrapunto a la política socialista de su predecesor, Gamal Abdel Nasser. El nuevo programa económico estaba destinado a alentar la inversión capitalista por parte de inversores nacionales y extranjeros. Se ofrecieron incentivos a los inversores, como impuestos reducidos y aranceles de importación, y se alentó a que los bancos egipcios que se marcharon del país regresaran.

⁷⁵⁶ Véase Nada El-Kouny (2013), «Egypt’s Kamshish remembers champion for farmers’ rights», *Abram Online*, 1 de mayo. Obtenido de: <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/64/70516/Egypt/Politics-/Egypts-Kamshish-remembers-champion-for-farmers-rig.aspx> (último acceso: 6 de marzo de 2020).

⁷⁵⁷ Véase Vijay Pashad (2012), *Arab spring, Libyan winter*, Oakland, Baltimore y Edimburgo, AK Press, p. 16.

⁷⁵⁸ Véase Earl L. Sullivan (1986), *Women in Egyptian public life*, Nueva York, Syracuse University Press, p. 113.

⁷⁵⁹ Véase «Revolución egipcia de 2011», *Wikipedia*. Obtenido de: https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_egipcia_de_2011 (último acceso: 6 de marzo de 2020).

⁷⁶⁰ Shahinda Makal, en Ursula Biemann (2012), «Land reforms», en *Egyptian chemistry*, 4:33.

La política de Anwar el-Sadat junto con la dominación sobre la economía de Egipto por parte del Banco Mundial provocaron que el ministro de agricultura Yussef Wally publicara un decreto que tenía la misión de transformar la nación de productora a consumidora. La transformación implicó una política agraria que se aplicaba a todos los sectores y no solo a la producción de trigo, aunque el consumo de este se vio severamente afectado. Desde entonces, Egipto se veía obligado a importar trigo de los Estados Unidos, lo que causó un agravio para los agricultores, que consideraban que constituía una amenaza para la soberanía alimentaria y política del país. A su vez, desmantelaba la tradición exportadora y comprometía la calidad de sus productos, y por ello se acusó al ministro de haber corrompido el proceso de revolución agraria. Con la revolución de 2011, los campesinos empezaron a plantar trigo de nuevo, a obtener de nuevo un excedente y, con ello, a mejorar sus cultivos.⁷⁶¹ Con la última reforma agraria brindada por las transformaciones tecnohidrológicas del Nilo, se establece un precio fijo para el cereal con el que los campesinos pueden participar en el mercado. Esto ha hecho que se haya empezado a recuperar y transformar tierras para el cultivo de trigo, primero para cubrir el autoconsumo y luego para desarrollar la economía local, regional y nacional. Tres campesinos de Kamshish nos explican que la política del gobierno neoliberal promueve un incremento de los intereses de las líneas de crédito y obstaculiza la disposición de fertilizantes y suministros de agua. Debido a este modelo, la modesta agricultura en el valle del Nilo se ha vuelto poco rentable y la generación joven se ha trasladado a las ciudades en busca de mano de obra. El algodón, una vez considerado oro, en la actualidad es deficitario porque las autoridades no han establecido un precio fijo.⁷⁶² Además, el coste del material de producción es alto, mientras que los cultivos se venden a un precio muy bajo.

Los agricultores reclaman que el estado asegure la accesibilidad de los modos de producción y que procure la adaptabilidad a las oscilaciones del precio de los productos que salen al mercado, la reubicación de las comunidades de agricultores de las nuevas tierras reclamadas y la promoción de incentivos para los jóvenes agricultores. El tercer capítulo, titulado «Ecology and metachemistry», considera al Nilo como un sistema híbrido interactivo formado por agencias orgánicas, tecnológicas y sociales. Esto equivale a tener en cuenta, tal y como lo hace Biemann, que los humanos han hecho uso de la fuerza del Nilo, pero también lo han hecho las tilapias, las toxinas suspendidas, el nitrato de amonio, las fábricas de cemento y los cultivos de trigo. *Egyptian chemistry* puede ser descrito como un agenciamiento de las enunciaciones asigificantes de estas fuerzas no humanas. Esta cualidad maquínica describe a su vez la disposición del propio ecosistema fluvial de Egipto. En

⁷⁶¹ Ante los análisis simplistas que hacen los medios de comunicación sobre los impactos de la revolución de Egipto, Biemann cree que un estudio sobre la interconexión de las ecologías ofrece análisis más sutiles y elaborados: «siento que las condiciones que condujeron a la revolución egipcia se entienden superficialmente en el extranjero. Podría ser más útil documentar casos en las agroecologías hidráulicas de Egipto, que proporcionan algo de información de fondo, por ejemplo, sobre las radicales reformas agrarias que han transformado la vida egipcia durante las últimas décadas. Pero la revolución no es solo crítica, también ha desatado nuevas visiones e iniciativas, en particular el deseo de una organización no gubernamental, más procomún, además de proyectos visionarios sostenibles» (Biemann, en Aliaga, 2012, 91).

⁷⁶² Uno de los agricultores entrevistados afirma que durante treinta años se ha cultivado algodón, lino y soja; sin embargo, el dictamen que obligaba a los agricultores a cultivar vegetales implicó el uso de grandes cantidades de pesticidas, fertilizantes que no estaban disponibles en las cooperativas, por lo que se vieron obligados a vender el producto en el mercado negro, con grandes pérdidas. En este sentido, Biemann sostiene: «la fertilización natural del Nilo y los sistemas de subsidios de agricultura materializan diferentes Egiptos». Ursula Biemann (2012), «Land reforms», en *Egyptian chemistry*, 12:24.

efecto, el Nilo puede ser descrito como una máquina que engendra una fuerza eléctrica, genética, química y térmica que no es más que la expresión de la capacidad de la naturaleza para producir trabajo. En textos recientes como *Egyptian chemistry. From postcolonial to post-humanist matters* (2014), Biemann se ha referido a la inflexión posthumana que pone en juego el videoensayo precisamente como el resultado de una polifonía de fuerzas: «este enfoque ve la agencia humana como uno entre muchos actores en la producción de una situación». La vida alrededor del Nilo la sostiene un entramado de actores en el que los humanos tan solo son una pequeña parte: «como un agente integrador que interactúa con tantas funciones vitales, el agua da forma a la vida egipcia». Y el agua, lejos de considerarse un elemento natural o un motivo cinematográfico aislable, estático y substancial, destaca por su capacidad de atravesar toda manifestación de vida y toda coordinada espaciotemporal: «no basta con hablar de la estética de una cultura hidráulica simplemente como un conjunto de motivos espaciales e infraestructurales [...] [sino] como una estructura dominante de la experiencia que atraviesa las propias moléculas de una realidad histórica» (Biemann, 2014, 216).

Biemann se traslada a las instalaciones del Instituto de Investigación Hidráulica, que albergan un modelo hidráulico del Nilo que se despliega a lo largo de tres kilómetros. El ecosistema creado se utiliza para testear el comportamiento del río al estar obstruido por un complejo de arquitecturas hidráulicas, y en la actualidad estudian la construcción de una nueva barrera en Asiut. Al decir de Biemann, este modelo se convierte en una puesta en escena de las interacciones entre la racionalidad humana y la propia fuerza hidráulica: «más allá de ser unos meros instrumentos de observación, los modelos físicos dibujan delimitaciones y configuran un mundo sobre la diferencia entre la cultura y la naturaleza, entre la palabra y el mundo» [Fig. 216 y 217].⁷⁶³ Sin embargo, para la artista, el modelo hidráulico no es menos inmanente al mundo de lo que lo es el propio río postnatural: «Los modelos actúan como interfaces temporales entre el agua y la mente, entre la fuerza hidráulica y las matemáticas. Juntos forman una conciencia híbrida».⁷⁶⁴ Como parte de su trabajo de campo, Biemann entrevista al ingeniero Emad Imam, quien nos habla de cómo la interrupción de la fluidez del río ha alterado la ecología acuática porque ha transformado profundamente las condiciones de vida de las especies que lo habitan. Imam afirma que las infraestructuras creadas tienen por objetivo controlar el caudal del río en su totalidad. El caudal del lago Nasser es tan grande que tiene capacidad para suministrar agua para irrigación y para el consumo humano durante tres años. Sin embargo, la presa es tan alta que bloquea el tránsito de los peces en ambas direcciones. Construida entre los años 1959 y 1970 por los gobiernos egipcio y soviético, la puesta en marcha de la presa tuvo graves consecuencias para el frágil equilibrio del ecosistema milenario. Esta no solo afectó a la fauna, sino también a la flora y a la economía de los pueblos que habitaban ambos márgenes del Nilo. Desde la antigüedad, todos estos agentes dependían del ciclo natural del Nilo, el cual se desbordaba anualmente cuando las aguas procedentes de Uganda y Sudán fluían hacia el bajo Nilo en verano. Estas crecidas fueron las que convirtieron las tierras desérticas próximas al río en una tierra fértil apta para la agricultura, al depositar sedimento de nutrientes y minerales —el limo— en el suelo.

⁷⁶³ Ursula Biemann (2012), «Ecology and metachemistry», en *Egyptian chemistry*, min. 7:39.

⁷⁶⁴ Ursula Biemann (2012), «Ecology and metachemistry», en *Egyptian chemistry*, min. 8:56.

La construcción de la presa se justificó por el carácter impredecible de las crecidas del río, lo que conllevó la pérdida de cosechas tanto por inundación como por sequía y la consiguiente hambruna entre la población. Sin embargo, la contrapartida se ha expresado en una sedimentación excesiva en el curso alto del río, una erosión en su curso bajo, la desaparición de especies que efectuaban migraciones a lo largo del río y la progresiva salinización del delta del Nilo por aguas provenientes del mar Mediterráneo. Además, ha provocado una disminución de la productividad pesquera, la contaminación del río provocada por los fertilizantes, herbicidas y pesticidas, y la aparición de todo tipo de animales que transmiten enfermedades, como el mosquito de la malaria, el cual encuentra en las aguas estancadas el hábitat idóneo para su desarrollo. En lo que respecta a los peces en particular, las especies están transformando su comportamiento e incluso han modificado su tamaño, y aquellos que cruzaban el río para emigrar del mar Mediterráneo al océano Atlántico, como aquellos cuyo desarrollo dependía de la velocidad, de la profundidad y de la turbulencia del río, han desaparecido. La especie que se ha hecho endémica y dominante gracias a la transformación de las condiciones hidráulicas generadas por este ecosistema contenido es la tilapia. Las estructuras arquitectónicas incluso han llegado a transformar la atmósfera, ya que el agua y el aire intercambian gases constantemente. En definitiva, la infraestructura hidráulica ha transformado por completo la ecología del Nilo y de todo Egipto. Debido a la construcción de grandes barreras, se ha incrementado la profundidad del río en algunos puntos, por lo que se han creado tanques de sedimentación. En estos se acumulan los contaminantes año tras año en lugar de ser liberados en el Mediterráneo por el propio río, tal y como sucedía antes de la puesta en marcha de las presas. Asimismo, después de haber incrementado la profundidad y haber reducido la velocidad del río, la necesaria reposición del oxígeno en el agua para que las bacterias continúen oxidando los contaminantes orgánicos se efectúa con una intensidad mucho menor. Esto conlleva que los egipcios se vean obligados a desarrollar plantas de tratamiento de aguas, algo que el Nilo producía de forma natural.

Egyptian chemistry es el resultado de una investigación de campo que implicó la toma de muestras de agua en dieciséis enclaves distribuidos a lo largo del Nilo y en los humedales del delta. La idea central era aproximarse a las muestras desde una perspectiva socioecológica que atendiera al valor natural, cultural y tecnológico de este recurso elemental. El proceso de documentación comportó el registro de los emplazamientos de los cuales se extrajeron las muestras y un análisis de su composición química. En este sentido, el proyecto construye un conocimiento que recurre a múltiples fuentes —como la física atmosférica, el modelado hidráulico, el activismo campesino, la agrociencia, la metafísica y la ecología— para producir una interfaz compleja. Como sostiene Biemann, este enfoque transversal y relacional guarda una relación con el conocimiento alquímico que precede al pensamiento identitario de la época moderna: «este enfoque integral se remonta a un conjunto de prácticas que abarcan dimensiones químicas, biológicas, metalúrgicas y filosóficas [...] mucho antes de que se estableciera la división epistemológica en disciplinas y subdisciplinas». De hecho, la palabra *Al Khemia* en Egipto adquirió la connotación de «tierra negra», en referencia a las periódicas inundaciones del Nilo que fertilizan la tierra con sus fangos. Como sostiene la propia

Biemann, «el término alude a la visión de que, antes que nada, la tierra es un cuerpo químico poderoso donde el ruido crepitante de la formación y ruptura de los enlaces moleculares se puede escuchar en todo momento» (Biemann, 2014, 217). *Egyptian chemistry* abandona la geografía como un principio de coordinación para pasar a incorporar la «metaquímica» como un recurso para explicar la transformación de la materia en su estructura molecular. Como indica la artista, «en química, las sustancias se caracterizan por su voluntad de unirse y transformarse en nuevos compuestos». Por medio de una práctica de construcción de ensamblajes selectivos, «dos enlaces moleculares se forman y se rompen constantemente, lo que induce cambios radicales en la identidad de la materia», y ello permite entender que «la composición planetaria se reelabora implacablemente» (Biemann, 2014, 217-218). Y es su carácter dinámico y relacional lo que convierte a la química en el modelo para captar las complejidades que a partir de ahora estarán en el centro de las investigaciones de Biemann.⁷⁶⁵

La cuarta sección del videoensayo se titula «Water samplings» y muestra el proceso de recolección de las muestras de agua en entornos rurales, industriales y urbanos [Fig. 218]. La primera se toma en la presa de Asuán, una gran extensión de aguas estancadas. Otra se toma en un desagüe de la empresa de fabricación de fertilizantes, nitrogenados y amoniacados KIMA, la cual vierte al Nilo sus aguas residuales de un modo descontrolado, que van a parar al Nilo. Seguidamente se extrae otra muestra de la fábrica de azúcar de la villa agrícola de Kon Ombo, situada en la ribera oriental del río cuarenta kilómetros al norte de Asuán, donde vemos unos camiones cisterna liberando sustancias residuales en el río. Otra muestra es tomada por una campesina del azúcar de Qūš, un distrito de la gobernación de Quena, a unos veinticinco kilómetros al norte de Tebas. También se toman muestras de Zamalek, un barrio acomodado al Oeste del Cairo, y del enclave deltaico donde el río se encuentra con el mar. Para completar el muestreo, se toma agua de Rosetta, la ramificación occidental del delta, que ha sido objeto de constantes vertidos contaminantes por la actividad agrícola e industrial de los municipios de los alrededores, del cual se dispone de escasa información sobre la calidad de sus aguas.⁷⁶⁶ Las últimas muestras se extraen de los campos salados de Alejandría occidental —la segunda ciudad más poblada de Egipto, ubicada en la mitad oeste del delta— y del lago Mariout, en el delta del Nilo. En *Chemistry Lab* vemos al mismo químico egipcio que ha extraído las muestras, esta vez vestido con una bata blanca, mientras lleva las muestras de agua a la instalación de química egipcia en el Foro de Arte Contemporáneo, en Alejandría, donde las almacena en recipientes de cristal de laboratorio antes de ser analizadas [Fig. 219].

⁷⁶⁵ «Junto con las tecnologías hidrológicas, el agua no solo es profundamente transformadora, sino que genera toda una gama de nuevos productos. La química del agua alterada cambia la calidad del suelo y las agroecologías en su conjunto, y de esta forma configura la gestión de la tierra, la urbanización, las cadenas de suministro de alimentos y otras organizaciones colectivas como los sindicatos de agricultores y las revoluciones. Los vínculos entre todos estos componentes no son causales ni simplemente económicos. La ontología detrás de la química egipcia se conforma por la formación en grupos dinámicos interactivos, equipados con una agencia por la que los desarrolladores del desierto y los pequeños contaminantes del agua llevan a cabo acciones igualmente efectivas» (Biemann, 2014, 216).

⁷⁶⁶ Véase Mohamed M. El Bouraie, Eman A. Motawea, Gehad G. Mohamed y Mohamed M. Yehia (2011), «Water quality of Rosetta branch in Nile delta, Egypt», *Suoseura - Finnish Peatland Society*, núm. 62 (1), p. 31-37. Obtenido de: www.researchgate.net/profile/Eman_Al-Tohamy/publication/283547630_Water_quality_of_Rosetta_branch_in_Nile_delta_Egypt/links/573b5d5708ae9ace840ea65f/Water-quality-of-Rosetta-branch-in-Nile-delta-Egypt.pdf (último acceso: 6 de marzo de 2020).

El videoensayo culmina con una entrevista al filósofo postkantiano Graham Harman, docente en la Universidad Americana de El Cairo y uno de los fundadores del realismo especulativo y de la ontología orientada al objeto junto a Quentin Meillassoux, Iain Hamilton Grant y Ray Brassier. Harman describe el realismo especulativo como una corriente de pensamiento postantropocéntrico que aspira a refutar el principio del correlacionismo, el cual está basado en la idea según la cual solo es posible conocer la correlación entre pensamiento y ser, y nunca cualquiera de los términos de forma independiente. Al mismo tiempo intenta rebatir las filosofías del acceso, las cuales privilegian al ser humano por encima de cualquier otra entidad. En la ontología orientada al objeto (OOO), el sujeto humano se redefine de acuerdo con las presiones de una *ontología plana*, esto es, que trata a todos los objetos por igual. Mientras que las principales corrientes de la filosofía moderna destacan la diferencia del sujeto desde el punto de vista ontológico, diferenciándolo de todos los demás objetos, la OOO sostiene que el ser humano es un tema que fascina a seres humanos y, sin embargo, no es más que un objeto entre otros. La OOO otorga a los objetos una autonomía propia que siempre esquiva su completa aprehensión. En resumen, esta corriente de pensamiento se basa en la idea de que el mundo —y los objetos que habitan en él— no puede ser pensado fuera de su relación con el pensamiento y sus subjetividades. Esto inhabilita una especulación sobre el mundo tal como es en sí mismo y reorienta la actividad filosófica hacia la crítica de las condiciones en las que el mundo aparece para nosotros, por ejemplo, en la conciencia, en el lenguaje, en la cultura, etc. Biemann pone en relación estos presupuestos en su videoensayo sobre las ecologías híbridas del Nilo: «los sistemas de agua, las sustancias químicas, los cultivos de agua, los microbios, la electricidad, ejercen todos ellos un impacto significativo en el planeta, y sin embargo son inanimados, asignificantes... y enteramente antimetafóricos. La inteligibilidad no es un privilegio humano».⁷⁶⁷

En definitiva, *Egyptian chemistry* no constituye una mera crítica a una gestión de los recursos hídricos de Egipto, ni tan siquiera puede ser descrito como un análisis de la dimensión cultural y social del agua. Con este videoensayo encarnado y situado, Biemann intenta dar una nueva lectura a las relaciones dinámicas que existen entre la percepción, los fenómenos físicos, el agua, la productividad, la energía, la revolución y la creación de imágenes. De las geografías humanas analizadas en el primer apartado, la artista analiza las ecologías complejas y pone fin a la división entre las consideraciones naturales y las culturales. Como sostiene la propia artista, «para un proyecto sobre el agua en el que los campos de caña de azúcar, los modelos hidráulicos, los manglares, el nitrato, el desierto, la malaria y los templos inmersos desempeñan una parte importante, la ventaja de este enfoque se aprecia fácilmente» (Biemann, en Aliaga, 2012, 90-91). El proyecto parte de la necesidad de pensar más allá de lo humano, ya sea como ideal, ya sea como especie, y lo hace asumiendo legado desastroso que ha dejado la metafísica que lo situaba en el centro de todo. Como la propia artista mantiene, esta ocupación tiene implicaciones tanto para el pensamiento como para la práctica del arte.⁷⁶⁸ Es con estas coordenadas que la artista intenta

⁷⁶⁷ Ursula Biemann (2012), «Ecology and metachemistry», en *Egyptian chemistry*, min. 10:15.

⁷⁶⁸ «El problema es que hablamos del agua y otros recursos principalmente en términos de uso e importancia para los humanos. Pero tenemos que reconocer que este enfoque centrado en los humanos ha dañado muchísimo al planeta. Si

imaginar «una nueva forma de universalidad materialista, frágil, plural, irregular, llena de agujeros, [...] unida por la unidad fangosa del planeta mismo» (Biemann, 2014, 218). En este nuevo enfoque intervienen metodologías del naturalismo científico, de las ciencias sociales, de la poesía, de la estética y de la imaginación mítica.⁷⁶⁹ La renovación de esta segunda línea de trabajo viene dada por el hecho que la artista deja de limitarse a cuestiones relacionadas con las estrategias de representación, demasiado humanas para analizar eficazmente las relaciones moleculares que tienen lugar efectivamente entre los cuerpos.⁷⁷⁰

Twenty-one percent (2016) es un videoensayo monocanal realizado en colaboración con la artista de *performance* Mo Diener. El trabajo explora los cambios en la composición atmosférica de la Tierra por medio de la experimentación con diferentes formas narrativas. Abrazando el principio monista de que solo existe una materia y toda expresión de vida inorgánica no es más que una variación de la misma, encontramos dos elementos que están presentes a lo largo de todo el videoensayo: por un lado, una voz en *off* que construye una narrativa sobre la importancia de los procesos químicos para la vida en la Tierra y, por otro, un tecnochamán involucrado en sus cocciones cósmicas con las que intenta probar la fuerza de los elementos y la fisicoquímica del planeta. Con *Twenty-one percent*, Biemann continúa su investigación de las estructuras moleculares, en este caso recurriendo a la fabulación especulativa, esto es, una práctica que echa mano de fábulas repletas de diferentes figuras, hechos y seres, que revelan mundos nuevos y llenos de posibilidades. El trabajo se sitúa en un espacio-tiempo en el que los seres voladores y pensantes emergen como resultado de los altos niveles de oxígeno que emiten los bosques y la cobertura vegetal de la Tierra. La artista de ciencia ficción Mo Diener instala su taller portátil en un bosque cerca de Zúrich, donde empieza a manipular todo tipo de minerales, frutas extraídas del bosque, líquidos y sustancias, algunas de las cuales son aptas para el consumo humano. Diener lleva enfundado un traje de alta tecnología equipado para alimentar y controlar los procesos metabólicos de su cuerpo, el cual es en sí mismo una máquina. En lugar de la producción de comestibles, la cocinera cósmica transforma la materia en diferentes estados recurriendo a métodos de extracción, destilación, filtrado, gelatinado y cocción, además de reducción, descomposición, pulverización y maceración. El objetivo último es comprender los procesos moleculares que mantienen animadas a las formas de vida y que inducen cambios cualitativos que desencadenan transformaciones de gran alcance pero que a menudo pasan desapercibidos para los agregados molares.

queremos pensar en un arte ecológico, es la filosofía antropocéntrica fundamentalmente la que tenemos que reconsiderar seriamente» (Biemann, en Aliaga, 2012, 90).

⁷⁶⁹ A este respecto, la artista afirma: «la metaquímica capta esta turbulenta instancia de cambio físico y epistémico y nos impulsa a una dimensión ligeramente alterada que solo puede invocarse de manera mítica a través del viaje espacial, de las barreras del tiempo y de la movilidad interbiosférica de las especies» (Biemann, 2014, 218).

⁷⁷⁰ «Me he dado cuenta de que si solo culturalizamos el discurso desde la perspectiva de las transformaciones físicas y químicas que nuestro planeta está experimentando actualmente, al priorizar el significado y la representación, no abordamos un problema más profundo [...] si queremos hablar sobre el mundo no humano (patrones climáticos, contaminantes orgánicos, átomos de cobre), no será suficiente con desplegar un discurso antropocéntrico. No todo surge a través de la intención humana; debemos examinar las formas en que las realidades humanas y no humanas emergen juntas en una variedad de formaciones. Más que a través de un conjunto particular de criterios, es más probable que esto suceda a través de la conciencia híbrida engendrada por el conjunto de elementos tecnológicos, sociales y naturales, donde algunos elementos significan, otros no» (Biemann, 2014, 218).

El trabajo de investigación fabulativo-especulativo parte de la asunción que la composición química del universo se corresponde con la composición material de la Tierra. Algunos de los elementos que permiten comprender esta transversalidad son el monóxido de carbono, el metano, el formaldehído interestelar, los iones hidronio y el óxido nitroso. Todos estos elementos cósmicos, los cuales son analizados por Diener en las placas de Petri, constituyen componentes básicos del material genético. El título del videoensayo alude precisamente al grado de enmarañamiento de lo cósmico y de lo terrenal: la vida humana depende de una acumulación del 21% de oxígeno en la atmósfera. De este porcentaje depende el pequeño paso de los hombres por la Tierra. Visto desde este prisma, las modificaciones de la química planetaria que han tenido lugar a lo largo de la historia profunda del planeta no solo han afectado a la climática terrestre, sino, como la propia Biemann sostiene, a la propia capacidad de pensar, permitiendo una revolución industrial que ha motivado una sucesión de importantes cambios.⁷⁷¹ En la era del Antropoceno - Capitaloceno - Chthuluceno, hemos llegado a intervenir en la composición química de los sistemas atmosféricos globales, activando una serie de agencias no humanas devastadoras que probablemente impliquen la desaparición de la vida humana de la Tierra. Con estas consideraciones como telón de fondo, la conexión entre la cocina y el cosmos en manos de Diener activa una investigación empírica sobre la agencia actual y virtual potencial de los elementos químicos en esta pequeña historia de formación de la química atmosférica que atestiguamos. Abre el video un plano de una galaxia de colores arenosos, la cual se funde con una nebulosa de gases escupidos a una superficie terrestre de actividad volcánica de Islandia. El espacio galáctico inyecta los químicos crudos y cultiva la sierra con los ingredientes que permiten la vida. La combinación de sustancias químicas es lo que posibilita el nacimiento de las estrellas y los sistemas planetarios.

A continuación vemos a la artesana cósmica en su ejercicio de procesar materias primas para el ensayo de consistencias [Fig. 220 y 221]. Las especies no humanas que envuelven a la artista y de las cuales han sido extraídas algunas de las materias, son testigos del ritual: «la carrera cósmica transforma la multitud interestelar en materia orgánica compleja, iniciando nuevas formas, generando nuevas finalidades. Azúcares del espacio profundo e hidrocarburos son los bloques que construyen los materiales genéticos para la vida en la Tierra».⁷⁷² A continuación vemos a la artista hirviendo unas sustancias y renovando los compuestos solubles que incorpora a su cuerpo tecnificado. La atmósfera terrestre es la capa más externa y menos densa del planeta. Lo que comúnmente llamamos *aire* es la parte gaseosa de la Tierra, la cual está estrechamente relacionada con la hidrósfera. El 75% de masa atmosférica se encuentra en los primeros once kilómetros de altura partiendo del nivel del mar. ¿Qué tipo de gases acompañan al vapor de agua en la composición de la atmósfera? «CO₂: un átomo de carbono, dos átomos de oxígeno. NH₃: un átomo de nitrógeno, tres átomos de hidrógeno. CH₄N₂O: un átomo de carbono, cuatro átomos de hidrógeno, dos átomos de nitrógeno y un átomo de oxígeno. CH₄: un átomo de carbono, cuatro átomos de hidrógeno». Mientras la artista prepara una solución efervescente, el canto de los pájaros que habitan el bosque vibra tan materialmente como los químicos con los que trabaja la artista. El

⁷⁷¹ Véase <http://geobodies.org/art-and-videos/21-percent> (último acceso: 6 de marzo de 2020).

⁷⁷² Mo Diener, en Ursula Biemann (2016), *Twenty-one percent*, min. 2:32.

viento está lleno de partículas de gas que inhalamos y exhalamos constantemente. Su volatilidad es tan efectiva como los procesos materiales que activa. La atmósfera no solo se conforma de gas, sino también de moléculas de agua. ¿Cuál es el origen de esta sustancia imprescindible para la supervivencia de todas las especies vivientes? «El hielo cósmico está compuesto por fragmentos microscópicos de compuestos volátiles que se forman en el medio interestelar, esto es, el contenido de materia y energía que existe entre las estrellas dentro de una galaxia. Los granos de hielo y polvo forman el material primario a partir del cual se formó el Sistema Solar». ⁷⁷³

Los granos conforman densas regiones de nubes moleculares, donde se forman nuevas estrellas. Las temperaturas en estas regiones pueden ser tan bajas como los $-263\text{ }^{\circ}\text{C}$, lo que permite que las moléculas que colisionan con los granos formen un manto helado. A partir de entonces, los átomos experimentan un movimiento térmico a través de la superficie y forman eventualmente enlaces con otros átomos. Esto da como resultado la formación de agua y metanol. Los mantos de los granos de hielo interestelar son generalmente amorfos y solo se vuelven cristalinos en presencia de una estrella: « H_2O : dos átomos de hidrógeno y un átomo de oxígeno. NaCl : un átomo de sodio y un átomo de cloruro. $\text{C}_6\text{H}_{12}\text{O}_6$: seis átomos de carbono, doce átomos de hidrógeno y seis átomos de oxígeno». ⁷⁷⁴ Entre unas imágenes escupidas de unos gases volcánicos que funden la litósfera con la atmósfera, escuchamos un relato sobre el origen de la vida que facilitó el dominio del oxígeno en la Tierra: «el Sol era más oscuro, y el aire y el agua eran más cálidos que ahora. El dióxido de carbono fue abandonado en la atmósfera. Las plantas usaron el carbono en el aire y lo convirtieron en oxígeno». En efecto, las especies vegetales tuvieron un papel fundamental: «en su proceso de descomposición, exhalaban metano, lo que permitió mantener el planeta cálido y vivo e hizo que la vegetación prosperara y cubriera el planeta. Esto causó una contaminación de oxígeno catastrófica». Esta catástrofe impuso unas condiciones de vida en las que solo pudieron prosperar unos pocos: «solo las formas de vida que podían respirar oxígeno sobrevivieron. Cuando el oxígeno alcanzó el 21%, la vida cambió. Los altos niveles de oxígeno hicieron que las criaturas volaran; condujo la evolución de las mentes pensantes para pensar y volar». En este sentido, un dato cuantitativo engendra un impacto cualitativo sin precedentes: «la vida necesita el 21%. Ahora, el oxígeno que respiramos está siendo absorbido por carbono. Y con una disminución del aire, nuestras mentes se disiparán» [Fig. 222]. ⁷⁷⁵

En suma, *Twenty-one percent* constituye otra expresión de los análisis de las relaciones, movimientos y proyecciones que Biemann inició con *Egyptian chemistry*, con los cuales no pretende trabajar cuestiones relacionadas con los dispositivos de representación, sino con los procesos de experimentación, situación, afecto y transformación. Como la misma artista sostiene, su trabajo videoensayístico forma rizoma con el mundo, de ahí la correspondencia energético-material del

⁷⁷³ Mo Diener, en Ursula Biemann (2016), *Twenty-one percent*, min. 3:55

⁷⁷⁴ Mo Diener, en Ursula Biemann (2016), *Twenty-one percent*, min. 7:37. La descripción química de los elementos es un *leitmotiv* que recorre todo el videoensayo: « CO : un átomo de carbono, un átomo de oxígeno. H_2CO : dos átomos de hidrógeno, un átomo de carbono y un átomo de oxígeno. H_3O^+ : tres átomos de hidrógeno y un átomo de oxígeno. N_2O : dos átomos de nitrógeno y un átomo de oxígeno». Véase Mo Diener, en Ursula Biemann (2016), *Twenty-one percent*, min. 13:48.

⁷⁷⁵ Mo Diener, en Ursula Biemann (2016), *Twenty-one percent*, min. 8:38.

video como cuerpo afectivo y los agenciamientos afectivos a los que interpela: «la naturaleza experimental de la narración está en conexión directa con la inimaginable escala de alteraciones reservadas para la humanidad y el modo altamente especulativo en el que nos podemos involucrar con ellas». Y lo hace consumando el imperativo guattariano de abandonar el paradigma cientista y trabajar en agenciamientos subjetivos en el marco de un paradigma ético-estético: «es bastante fácil acceder a vastas cantidades de datos científicos sobre el clima y el medio ambiente, pero la explicación de los datos por sí solos no puede ayudarnos a comprender la magnitud del cambio que tenemos por delante». Lo decisivo será transitar de lo factual a lo sensible, de una limitación a la solución de consecuencias al trabajo de imaginarios que pudiera impedir evitar esas consecuencias: «será necesaria una estética que sea capaz de alcanzar lo imaginario, y esta, a menudo, se alía con lo ficticio». Y, tal y como han observado filósofos de la ciencia como Serres, Stengers y Haraway, el elemento decisivo consistirá en introducir un elemento mítico, fabulativo y especulativo en todo lo que hacemos: «extrañamente, lo que está en juego ahora es producir la necesidad de crear una ficción acerca de la dimensión más material de nuestras condiciones de vida».⁷⁷⁶ Y, como destaca Deleuze, la immanencia no es ningún dato de hecho, sino que deberá ser construida, materializada y actualizada plegando la mente en la naturaleza y viceversa: «durante la combustión de oxígeno provocado por la explosión de estrellas gigantes, elementos ligeros se funden con metales pesados. Son las explosiones de estrellas supernova las que forman el preciado hierro que circula en nuestra corriente sanguínea. El nitrógeno del espacio exterior perdura en nuestro lumen intestinal, conectando para siempre nuestros dioses con la muerte de las estrellas» [Fig. 223].⁷⁷⁷

Acoustic ocean (2018) es una exploración artística de la vida marina del Atlántico norte que atiende al modo en que se configura como una ecología sónica. Situado en las islas Lofoten, en el norte de Noruega, el videoensayo se centra en la *performance* de la bióloga marina Sápmi, quien desempeña el papel de exploradora y mediadora sobre la comprensión actual de nuestros ecosistemas planetarios [Fig. 224].⁷⁷⁸ Para llevar a cabo su tarea, la buceadora emplea un equipo compuesto por todo tipo de hidrófonos y dispositivos de grabación submarina. En esta investigación de ciencia ficción, la bióloga se propone mapear el espacio submarino en busca de formas de expresión acústicas y bioluminiscentes: «la inmensidad submarina del océano Atlántico es un espacio tridimensional de múltiples capas donde innumerables especies interactúan unas con otras» [Fig. 225].⁷⁷⁹ Las expresiones sonoras y bioluminiscentes son modos vitales de percepción, navegación y supervivencia para la gran mayoría de los seres que habitan las aguas profundas. Dada la escasa visibilidad en las profundidades marinas, la sensibilidad sónica es el principal medio de comunicación, navegación y supervivencia en este universo en el que domina la penumbra. *Acoustic ocean* es una investigación acerca de los modos de vida submarinos, territorios existenciales acuáticos que están constituidos por un conjunto de elementos humanos, marinos, mecánicos, orgánicos, climáticos y digitales, los cuales deben entenderse como un todo indivisible. Un nexo tecnoorgánico

⁷⁷⁶ Ursula Biemann (2017), «Attuning to changing planetary conditions», *op. cit.*

⁷⁷⁷ Mo Diener, en Ursula Biemann (2016), *Twenty-one percent*, min. 15:20.

⁷⁷⁸ *Sápmi* se refiere a la comunidad de indígenas del norte de Escandinavia, en la región geográfica de Laponia, que abarca la zona más septentrional de Noruega, Suecia y Finlandia.

⁷⁷⁹ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 00:10.

une a la exploradora marina y su cuerpo equipado con los instrumentos sensoriales, y el entorno sónico habitado por una vasta multiplicidad de criaturas marinas. En este agenciamiento colectivo se disipa cualquier forma de distancia crítica entre el científico, su tema de investigación y los instrumentos: todos conforman una multiplicidad.

El equipo sumergible, formado por los micrófonos arácnidos, adopta en sí mismo las características de las criaturas que habitan las aguas profundas, con sus cuerpos transparentes, sus órganos luminosos y sus tentáculos [Fig. 226 y 227]. Constituye una figuración híbrida entre el cuerpo humano y el cuerpo de agua —y las muchas formas de vida que sostiene e ingiere— que, al decir de la teórica de estudios culturales y de género *Astrida neimanis* (2017) se caracteriza por la porosidad, permeabilidad y conectividad. En este despliegue científico, *Acoustic ocean* es un compuesto de sensaciones visionario que tiene un interés científico en las imágenes y en los sonidos alterados. El sonido que acompaña la imagen es una composición elaborada a partir de enunciaciones de diferentes especies de peces, la cual ha sido grabada por biólogos marinos. Como sostiene Ursula Biemann, «el gesto artístico de esta obra consiste en intentar reescribir un guión para las relaciones interespecie y una forma de creación de conocimiento intraactivo entre la mente y el cuerpo».⁷⁸⁰ De ahí que constituya una continuación y un desarrollo significativo en relación con *Egyptian chemistry* y *Twenty-one percent*. Recurriendo a una serie de conocimientos científicos sobre las modalidades de expresión biológica marina, el videoensayo proporciona una imagen de la complejidad y la fragilidad de las relaciones, interacciones y respuestas entre los humanos y los no humanos, el conocimiento y los instrumentos que habitan estos paisajes heterogéneos. Combinando narrativas científicas, personales y fenomenológicas que exploran las profundidades oceánicas y las relaciones entre especies por encima y por debajo de la línea de flotación, el videoensayo combina nuevas investigaciones con sonidos del fondo submarino. La multitud de criaturas que habitan aquí va desde formas microscópicas con cuerpos transparentes y órganos luminosos, brillantes aletas y bigotes en forma de alas, hasta gigantes mamíferos que se rigen por sus ecos y se elevan para respirar a cada hora. La bióloga marina Sápmi coloca los instrumentos de detección a lo largo de la costa para mapear y conectar las formas visuales y acústicas que intercambian estos diversos organismos.

El mundo acuático retiene memorias de la evolución que abarcan diferentes escalas de tiempo geológico y se arremolinan con la posibilidad de su abolición, ya que los seres con cuerpos porosos son vulnerables a la creciente acidificación de su hábitat, lo que les aboca a un futuro desconocido. La narrativa adquiere una dimensión personal cuando la bióloga marina, interpretada por la cantante y activista ambiental Sofía Jannok, relata los impactos desiguales de un clima cambiante sobre su comunidad indígena Sápmi, para la cual el reno simboliza la base de su soberanía económica, cultural y mitológica. Equipada con su sensibilidad postantropocéntrica y su ética posthumanista, la acuanauta se dispone a escanear las ecologías sónicas submarinas. Sus tentáculos se adentran en las profundas fajas horizontales de las aguas oceánicas, las cuales se pueden

⁷⁸⁰ Obtenido de: <http://geobodies.org/art-and-videos/acoustic-ocean> (acceso: 1 de mayo de 2019).

considerar como verdaderas infraestructuras de comunicación: «al estar formadas por una densidad acuática diferente, las capas horizontales del océano permiten que diferentes frecuencias sonoras viajen a través de ellas».⁷⁸¹ En los años cuarenta del siglo XX, los científicos Maurice Ewing, Stanley Wong y Leonid Brekhovskikh descubrieron en el océano una profunda capa horizontal de agua cuyas condiciones permiten que bajas frecuencias de sonido atraviesen miles de kilómetros antes de disiparse. Bautizado como el canal SOFAR (*sound fixing and ranging channel*), o canal de sonido profundo, este medio reúne las condiciones óptimas para la propagación del sonido por refracción, en un proceso parecido al de la transmisión de luz con fibra óptica.⁷⁸² Las condiciones de propagación del sonido tienen que ver con un fenómeno que se produce en la profundidad, donde los efectos acumulativos de la temperatura, la presión del agua y, en menor medida, la salinidad, se combinan para crear la región de velocidad de sonido mínima y constituyen una columna de agua donde el sonido tiende a permanecer en ella: «para localizar submarinos enemigos operando en el canal profundo, se dispuso un conjunto de hidrófonos en el lecho marino del Atlántico norte, los cuales estaban cableados con los puntos de escucha en las orillas».⁷⁸³

El video abre con un plano en una orilla rocosa en el que se sitúa una caja metalizada que alberga los instrumentos de escucha y grabación que serán empleados por la bióloga marina. Protegida con una piel de reno, la investigadora calibra los diferentes aparatos que serán sumergidos en la profundidad de la hidrosfera para capturar las señales vocales emitidas por todo tipo de seres, humanos y no humanos: «los instrumentos detectaron algunas fuentes de sonido en un primer momento desconocidas, que resultaron ser vocalizaciones de baja frecuencia de ballenas de aleta azules».⁷⁸⁴ Los hidrófonos funcionan como un sistema orgánico que forma parte de la propia corporalidad de la bióloga. Con ellos se reconfigura un cuerpo más que humano que se dispone a sumergirse en búsqueda de la densidad sonora del ecosistema marino: «su detección, que oscila entre lo atento y lo inmersivo, revela un mar lleno de intenciones».⁷⁸⁵ Cuando anochece, Jannok distribuye un conjunto de hidrófonos cilíndricos por una orilla rocosa que en pocos minutos se verá sumergida por la notable crecida de las aguas. Equipada con un altavoz incorporado a su traje que recibe las distintas señales sónicas, la bióloga sintoniza la transmisión vocal de algunas especies del Atlántico norte [Fig. 228]. La estación de control que recibe la señal de los micrófonos está ubicada en un punto más alto, desde el cual la investigadora localiza las diversas pistas de sonido que servirán para registrar la agencia acústica de las entidades no humanas: «la química del agua perturba el flujo de partículas sónicas en estos territorios insomnes. Aunque no exista una frontera real entre los cuerpos de agua, el sonido es empujado hacia las capas frías de forma invariable. Tan solo el Ártico hace todo en la superficie».⁷⁸⁶ Con el objetivo de observar la fauna acuática, a continuación

⁷⁸¹ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 00:32.

⁷⁸² «Su rango acústico se extiende a lo largo del suelo oceánico, emitiendo vastos entornos. Por mucho tiempo, se creyó que el entorno submarino era un lugar silencioso, hasta que las tecnologías de espías inauguraron un nuevo entendimiento del océano como una ecosfera acústica y semiótica». Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 1:13.

⁷⁸³ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 0:56.

⁷⁸⁴ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 1:13.

⁷⁸⁵ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 5:55.

⁷⁸⁶ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 9:15.

nos sumergimos en el agua y accedemos a la zona abisal o abisopelágica, esto es, el espacio oceánico que se sitúa entre cuatro mil y seis mil metros de profundidad.

La zona abisal es una región afótica, lo que significa que ninguna luz penetra en estas aguas submarinas. Se estima que existen más de diecisiete mil especies abisales, de las cuales cinco mil setecientas viven a miles de metros de profundidad. En la zona abisal se han identificado diversas especies de peces, pulpos, arañas, medusas, calamares y gusanos, entre muchas otras. Estas especies tienen características específicas y adaptaciones especiales que son fundamentales para su supervivencia. Una de ellas es la bioluminiscencia, técnica con la cual las especies atraen a sus presas, al mismo tiempo que les sirve para ver en la oscuridad. Sumado a este fenómeno, muchas de las especies que habitan la zona abisopelágica tienen una gran sensibilidad a los campos electromagnéticos de otros animales. La supervivencia de muchas especies depende de las fuentes hidrotermales, esto es, grietas situadas a miles de metros de profundidad de las cuales fluye agua caliente. La gran mayoría de especies abisales han experimentado un severo impacto debido a la acidificación de los océanos. Entre ellas destaca la mariposa de mar (*Thecosomata*), un molusco del suborden de los caracoles marinos de menos de un centímetro que dispone de unos lóbulos en forma de alas que le permiten impulsarse mediante pequeños aleteos [Fig. 229]. El agenciamiento multiespecie que habita Jannok se propone prospeccionar el subfondo marino: «durante semanas ha estado documentando el paisaje marino, sembrándolo con una dimensión auditiva que deja espacio para una respuesta».⁷⁸⁷ Haciendo uso de estos mapeados, *Acoustic ocean* elabora una comprensión más intuitiva y menos antropocéntrica de la interdependencia ecológica.⁷⁸⁸ En un día soleado, la bióloga se acerca a la orilla descendiendo una pendiente rocosa. Al detenerse un segundo y contemplar el horizonte, nos transmite el siguiente mensaje: «¿Sabéis? Hemos visto esto durante mucho tiempo. Incluso mi abuela me habló de ello. Cuando era pequeña, sufría los inviernos fríos. Un clima cambiante. Lluvias que se producen cuando no se las espera. En invierno, la lluvia se convierte en hielo sobre la nieve y los renos no pueden excavar para encontrar el líquen que hay debajo. Y así», prosigue, «antes de que venga la primavera, muchos renos han muerto de hambre» [Fig. 230].⁷⁸⁹

Mientras canta una canción en lengua Sápmi, la investigadora distribuye los micrófonos acuáticos por la orilla rocosa una vez más, para volver a sentir la multitud de especies que habitan el fondo marino: ballenas azules, focas comunes, corvinas pintas, erizos de mar, percas plateadas, corvinas negras, peces sapo, ballenas francas, ballenas de aleta, camarones, ballenas mike, eglefinos, ballenas

⁷⁸⁷ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 11:23.

⁷⁸⁸ En este sentido, *Acoustic ocean* retoma el camino iniciado por *Biosemiotic Borneo* (2016), un proyecto que examina el papel que ejercen los procesos semióticos en la creación de entornos complejos para la vida no humana, partiendo de investigaciones recientes realizadas por artistas y biólogos sobre las densas ecologías forestales de Borneo. La investigación mapea la riqueza sensorial del bosque como resultante de un conjunto de elementos orgánicos e inorgánicos que constituyen agenciamientos multiespecie. *Biosemiotic Borneo* toma su inspiración de la definición de *selección natural* de la geofilosofía, la cual la entiende como una composición musical en la que árboles, aves, insectos y microorganismos mantienen una relación de coevolución simbiótica. El videoensayo sugiere que las investigaciones llevadas a cabo por las humanidades y las artes con respecto al dilema posthumano y a la sensibilidad ecológica están teniendo un impacto en los métodos científicos y en los trabajos de campo. Para más información, véase <https://artycok.tv/en/30227/borneo> (último acceso: 7 de marzo de 2020).

⁷⁸⁹ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 11:58.

jorobadas, delfines y ballenas boreales. Con la ayuda de un micrófono parabólico, detecta sonidos de un entorno más que humano y, con ello, imagina nuevas formas de sentir, vivir y actuar en común: «aquella noche, unas ballenas aparecieron cerca de la superficie. Sus cámaras de memoria aumentada contenían imágenes de una exterminación cercana. Enviaron un canto de impermanencia antes de bucear de vuelta a las profundidades. Algunas han reaprendido a florecer en este mar homicida. La mente tiene sus propias tecnologías».⁷⁹⁰

9.3. Cosmopolíticas postantropocéntricas. Las epistemologías indígenas y el proyecto compartido de descolonizar el saber y construir un mundo más que humano

Forest law / Selva jurídica (2014) es un proyecto de investigación artística concebido y desarrollado con el arquitecto brasileño Paulo Tavares. El trabajo —que se compone de una proyección de video en dos canales sincronizados, un libro de artista y una serie de paneles con imágenes y texto— trata de desarrollar formas de percepción, de sensibilidad y de representación de aquellas agencias no humanas que constituyen la riqueza del bosque tropical amazónico [Fig. 231]. Al ser un abundante reservorio de petróleo, gas y minerales, este enclave geopolítico vive continuamente acechado por la codicia de los proyectos mineros de corporaciones globales. En la vasta región de la Amazonia, la cual constituye el 40% de la biomasa superficial del mundo, las operaciones extractivistas a gran escala están teniendo consecuencias desastrosas para las reservas de agua, las cuales sustentan el complejo equilibrio de la vida no humana. Los refugios ecológicos que se encuentran en estas tierras desempeñan un rol fundamental para la regulación del clima local y global. La riqueza de las formas de vida que alberga este territorio también se explica por la diversidad de grupos étnico-culturales que lo habitan, cuyos miembros forman parte de centenares de naciones indígenas que, vistas en conjunto, suman más de una trentena de millones de habitantes. En los últimos años, un número de estados y corporaciones multinacionales han mostrado un interés creciente en los ricos recursos de la Amazonia occidental, muchos de los cuales no habían sido explotados hasta el momento. En la actualidad, innumerables entornos son sistemáticamente expuestos a todo tipo de intervenciones cuyos impactos se experimentan en varios niveles y por parte de múltiples entidades no humanas. Sin embargo, tal y como sostiene Biemann, este no es un problema que se limita a lo local o regional, sino que tiene un impacto global: «dentro de este campo de fuerzas geofísicas/geopolíticas, las luchas locales por los derechos territoriales y de la naturaleza pasan a ser luchas globales por los derechos universales, en vista de que los cambios en los ecosistemas de la Amazonia tienen un impacto decisivo en la dinámica del sistema terrestre» (Biemann, en Sáez de Ibarra, 2014, 11).

Forest law dialoga en y con los territorios de la selva tropical ecuatoriana que han sido designados para desplegar la maquinaria y poner en marcha un paquete de prácticas extractivistas. Lo que hasta

⁷⁹⁰ Ursula Biemann (2018), *Acoustic ocean*, min. 16:55.

hace poco podría haber parecido una batalla perdida, hoy abre una pequeña puerta a la esperanza. Tras una serie de batallas jurídicas que han emergido en la Amazonia occidental lideradas por grupos indígenas, finalmente se ha conseguido constituir a la naturaleza como sujeto pleno de derechos y su protección jurídica ha quedado recogida en los textos constitucionales tanto de Ecuador como de Bolivia. Con el objetivo de entender la complejidad de elementos que conforman los conflictos en juego, *Forest law* estudia la dimensión histórica, política y ecológica de los juicios históricos que se están librando en nombre de la selva y de los grupos que la habitan y la gestionan, y ahonda en las implicaciones que tienen estas disputas en el plano ético y epistemológico. En efecto, las tensiones que encontramos en este territorio desbordan cualquier delimitación territorial o política, local o regional, y se instalan de pleno en las dinámicas globales en forma de perturbaciones climáticas, pérdida de la biodiversidad, agotamiento de los recursos naturales, contaminación de los ecosistemas y, sobre todo, crisis de los modos de subjetividad, que impide imaginar un presente y un futuro distinto al de la petrosujektividad [Fig. 232]. Al situar en primer plano las condiciones planetarias de desestabilización climática, pérdida de biodiversidad y contaminación ambiental, estos casos deben verse enraizados simultáneamente en las historias locales de violencia y de expropiación, así como en un terreno más amplio de luchas en las que interviene toda una cosmopolítica planetaria, postantropocéntrica y posthumanista.

El despliegue del proyecto de investigación ha comportado un extenso trabajo de campo que incluye, entre otros, entrevistas, análisis de materiales jurídicos, legales y cartográficos, y análisis químicos. Como la misma artista sostiene, todo este material permanece «rearticulado en un complejo paisaje-mosaico que integra múltiples perspectivas y distintas escalas, tanto espaciales como temporales». Este agenciamiento de componentes heterogéneos —simultáneamente ensayísticos y especulativos— «aspira a generar vínculos que a la vez conecten, alteren y sobrepasen las divisiones que definen nuestros sistemas de conocimiento, así como los modos mediante los cuales percibimos, representamos y nos relacionamos con el mundo del que somos parte» (Biemann y Tavares, en Sáez de Ibarra, 2014, 150). El abordaje analítico y metodológico de *Forest law* proviene de las investigaciones de Michel Serres elaboradas en *El contrato natural*, publicado originalmente en lengua francesa en 1989 y traducido al castellano en 1991. En esta obra, Serres despliega un pensamiento ecomaterialista que reconoce que los fenómenos medioambientales son el resultado de un conjunto de interacciones entre fuerzas biológicas, climáticas, económicas y políticas. Al analizar la forma en que múltiples devenires integran cuerpos, ecosistemas, fuerzas geoquímicas, narrativas humanas, discursos y acciones, el planteamiento de Serres se convierte en un recurso para las prácticas discursivas energético-materiales que explora el nuevo paradigma ético-estético.⁷⁹¹ La influencia humana en la Tierra, la cual en la era del Antropoceno es de tal magnitud que interfiere con la evolución del planeta, se expresa notablemente en el registro geológico, hídrico y climático del Amazonas, atestiguando interacciones conflictivas entre agencias humanas, no humanas y ambientales. En los últimos años el Amazonas ha sufrido las consecuencias de varias sequías e

⁷⁹¹ Michel Serres (1991) aboga por la construcción de un nuevo pacto de los humanos con la naturaleza que sea capaz de impugnar un sistema legal antropocéntrico basado en el derecho a la propiedad. Es necesario desarrollar un nuevo paradigma de relationalidad basado en una renovada capacidad perceptiva, sensitiva y experimental con el mundo.

inundaciones, y varios ecosistemas selváticos se están transformando en sabanas. Estos factores se suman a la continua interrupción del caudal del río por la multitud de infraestructuras hidrológicas que han emergido en el oeste de la región, lo que ha provocado la disminución de la importante aportación de agua dulce que el Amazonas entrega a los océanos.

La existencia de los recursos naturales está estrechamente vinculada a la de los grupos indígenas que habitan la región. Cuando Ursula Biemann y el arquitecto Paulo Tavares realizaron las primeras salidas de campo en 2013, las intenciones de las corporaciones multinacionales se evidenciaron en forma de comunicados oficiales, mapas y planes de proyección, e incluso incisiones en el territorio para construir vías de acceso para dar lugar a la prospección sísmica para la minería de carbón y cobre. Estas actividades, las cuales cuentan en todo momento con la complicidad del estado, provocaron una movilización de los pueblos Shuar y Sarayaku, los cuales se alzaron ante la amenaza que la consecución de los proyectos mineros supone para su espacio vital más que humano. Estas comunidades se reunieron y deliberaron públicamente, además de realizar numerosas intervenciones en el territorio. La investigación de Biemann y Tavares se nutre de diversos encuentros con diferentes agentes y sistemas de pensamiento, y de una multitud de intercambios que no siempre son lingüísticos.⁷⁹² Entrevistaron en primer lugar a los activistas y líderes indígenas Domingo Ankwash y José Gualinga [Fig. 233 y 234]. En segundo lugar, al geólogo disidente Pablo Duque. En tercer lugar, al botánico David Neil, el cual trabaja en el herbario de la Universidad Estatal-Amazónica [Fig. 235]. En cuarto lugar, a la abogada constitucionalista Nica Pacari [Fig. 236]. Y, por último, al antropólogo Eduardo Kohn, autor del libro *How forests think. Toward an anthropology beyond the human* (2013). En la actualidad, estos diferentes agentes trabajan activamente para intervenir en las narrativas y representaciones dominantes sobre el territorio. Y lo hacen aportando una visión diferente sobre los depósitos de oro y uranio, sobre las consecuencias negativas que comporta la exploración física del territorio, investigando las múltiples especies desconocidas que albergan las selvas de Ecuador y del Perú, estudiando el grado en el que el ser humano está conformado por todo tipo de organismos no humanos y tratando de incorporar en el marco jurídico la vida no humana.

Frente a los discursos dominantes sobre los conflictos en el territorio, *Forest law* busca intervenir en las estrategias de narratividad, tejiendo una red de relaciones entre lo micropolítico y lo macropolítico en la elaboración de un mapeo de una compleja red de fuerzas materiales en las que participan tanto el agua como el bosque, los grupos indígenas y las dinámicas extractivistas. A pesar de que el proyecto aborda diversos casos legales que enfrentan a las comunidades indígenas con las multinacionales y los intereses de los estados —como los que se desarrollan en los territorios sureños de los Shuar, así como en los norteños, provocados por la compañía Texaco desde los años setenta—, *Forest law* se centra en el caso de los Sarayaku como un proceso paradigmático. La comunidad Kichwa —a la cual pertenecen los Sarayaku— habita un extenso territorio selvático al

⁷⁹² Como sostiene Biemann, «se trata de un proyecto que emerge de una serie de diálogos: entre nosotros y nuestras prácticas, entre la cámara y los bosques, y fundamentalmente con las numerosas personas que conocimos mientras viajábamos por la Amazonia durante el mes de noviembre del año 2013» (Biemann, en Sáez de Ibarra, 2014, 150).

cual solo se puede acceder por el río o a bordo de una avioneta. El acceso, en todo caso, siempre está sujeto al permiso de la deliberación de su consejo público. En el año 2002 una empresa petrolera incursionó en sus territorios para llevar a cabo unas prospecciones sísmicas mediante la utilización de 1.400 kilos de explosivos. La comunidad indígena respondió enterrando la dinamita en tierra sagrada y demandó al estado de Ecuador ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos por su complicidad con el proyecto de extracción. El caso de los Sarayaku coincide con una nueva oportunidad brindada por un nuevo marco legal que emergió en el año 2008 con motivo de la firma de la nueva constitución, la cual se formuló recogiendo las cosmologías indígenas articuladas alrededor de las ideas de la tierra comunitaria y de toda forma de vida. Como sostiene Biemann, «esta cosmovisión de cohabitación interdependiente está profundamente inscrita en el sistema ético y legal indígena, en el cual la violación de las comunidades naturales iguala a la violación de los derechos humanos» (Biemann, 2014c, 165). La implicación más relevante de la incorporación de este sistema de pensamiento en la constitución es que, en el nuevo marco legal creado, a la selva, a los ríos, a las montañas y a los mares se les confiere una entidad legal y, por tanto, se les puede proteger jurídicamente.

Después de diez años de luchas, el pueblo Sarayaku ganó el pleito interpuesto y el estado de Ecuador fue condenado por violar los derechos de la propiedad comunal. Sin embargo, enmarcar los casos legales con el argumento del derecho a la propiedad tiene serios riesgos, en primer lugar porque este concepto no estructura la vida de los indígenas y, sobre todo, porque el derecho internacional concede a los estados una libertad total para interferir en la propiedad. Esto conduce a la posibilidad de que el estado pueda suspender los derechos de la naturaleza en caso de que entren en conflicto con los intereses nacionales. Es por esta razón que los abogados que representan las causas de los indígenas sugieren que el debate debe ser trasladado a un concepto más amplio de *derecho a la vida digna*, lo cual conseguiría entrelazar los derechos humanos internacionales con los derechos de la naturaleza. El caso de los Sarayaku brinda una oportunidad extraordinaria para renegociar el concepto de *propiedad*, noción que estructura profundamente el imaginario capitalista. Los derechos humanos y los derechos de la naturaleza son concepciones que rigen otra manera de sentir, pensar, relacionarse y actuar. La concepción sobre la alteridad naturalizada que rige las tecnocracias globales es profundamente humanista y antropocéntrica. Los recursos son apreciados meramente por su capacidad para ser explotados, consumidos y protegidos por normativas medioambientales que imponen restricciones a las empresas que gestionan los recursos. Esta concepción insostenible de la naturaleza colisiona con todos los sistemas de vida no humanos, los cuales, aunque permanezcan invisibilizados desde un punto de vista legal, ejercen un impacto material fundamental en los ecosistemas más que humanos en todo el planeta. El horizonte legal que brinda la concepción de los derechos de la naturaleza introduce el reconocimiento de que la existencia de fuerzas no humanas que rigen el equilibrio ecosistémico por lo menos pueda ser defendida.

El prólogo del videoensayo describe a la Tierra como un sistema vivo cuyos procesos metabólicos no humanos mantienen un complejo equilibrio ecosistémico. Un aumento global de las

temperaturas convertiría el pulmón de la Amazonia en un secarral, lo que comportaría el final de la civilización humana. En esta introducción, un problema aparentemente regional que atañe a los procesos materiales adquiere una dimensión global que sitúa en un primer plano la habitabilidad en el planeta. Observamos un activista preparando un laboratorio de trabajo en el propio bosque tropical. El investigador procede a extraer el lodo tóxico depositado en las capas epidérmicas de la masa forestal, para su análisis químico. El elevado nivel de contaminación de los suelos amazónicos está causado por las perforaciones y las fugas de embalses de residuos contaminantes que generan las compañías petroleras. Simplemente con cuatro golpes de pala, el biólogo consigue llegar a la gruesa capa de fango contaminado por el crudo que ha quedado cubierto por la hojarasca de la selva. Este material contaminado va a ser sometido a un análisis forense mediante diversas prácticas de muestreo, lo que intensificará la propia expresividad de la materia: «la turbia evidencia traída a la superficie habla del fallecimiento de los mundos vivos con los que la ley no tiene ninguna relación y de una materialidad activa con la cual deseamos volver a conectarnos» (Biemann, en Sáez de Ibarra, 2014, 169). La cosmología indígena está profundamente enraizada en el territorio. El suelo está permanentemente conectado al cosmos y la capacidad afectiva se extiende a los animales, los ríos y las montañas, los cuales entienden como sus guardianes [Fig. 237]. Recogiendo esta sensibilidad con la que las comunidades indígenas mantienen una relación de intercambio con su entorno, el videoensayo capta la heterogeneidad de los seres y la complejidad de las relaciones que define una ecología de saberes y de prácticas (Sousa Santos, 2012).

Forest law nos habla más directamente de la cuestión de la cosmopolítica; esto es, la tarea implicada en la construcción de un mundo común donde los humanos dejan de ocupar el centro del planeta. Ampliamente trabajada por distintos pensadores desde la antigua Grecia, el pensamiento cosmopolítico desplaza el foco de una política mundial a una política cósmica y lo hace cuestionando las definiciones actuales de la ley y las políticas medioambientales sobre el concepto de lo global, lo cósmico y las interacciones entre las especies y con el entorno. La inflexión cosmopolítica plantea preguntas relevantes para la práctica artística: «¿cómo puede nuestra modesta práctica estética involucrarse a gran escala?, ¿qué puede decir de las diferentes concepciones sobre cómo imaginamos de qué está compuesto el mundo?» (Biemann, en Sáez de Ibarra, 2014, 170). La cosmopolítica puede ser considerada como una metodología para componer un mundo, las relaciones y los afectos que tienen lugar en él. Constituye una herramienta para construir permanentemente un cosmos partiendo de una sensibilidad material posthumana. Isabelle Stengers, una de las pensadoras que más ha contribuido a la imaginación cosmopolítica, propone comprender esta noción de *composición de mundo* desde una actitud de constante perplejidad, de constante cuestionamiento de la práctica de uno mismo, y desde la experiencia de la vulnerabilidad. Stengers propone introducir en los debates la percepción de que nosotros, humanos en todo aquello que hacemos, convivimos con fuerzas no familiares de las cuales somos dependientes. Se trata de «imbuir las voces políticas con la sensación de que no dominan la situación que discuten, que la arena política está poblada por las sombras de aquello que no tiene una voz política, no puede tenerla o no desea tenerla» (Stengers, 2005, 996). Sus escritos constituyen una invitación a la desaceleración y al decrecimiento cultural, a escapar de la lógica de la rentabilidad y la

productividad, a respetar que existe una infinitud de seres que no se rigen por la comunicación, ni tan siquiera por el lenguaje, y no por ello ocupan un lugar subsidiario en relación con los humanos. En este sentido, tanto la expresión como el contenido de *Forest law* constituyen un agenciamiento polifónico, un cosmos más que humano en el que la naturaleza es descolonizada de sus representaciones demasiado humanas y se entrega a una captación de la vibración de una materia totalmente expresiva: «ya no el telón de fondo pasivo de la historia humana, el paisaje, la naturaleza y la materia misma dan un paso al frente y se convierten en el sujeto del escrutinio estético» (Biemann, en Sáez de Ibarra, 2014, 169).

En contraste con las cosmologías indígenas, en las que tanto la materia orgánica como la inorgánica tienen un papel fundamental en el equilibrio de vida, para el sistema legal mundial, elementos como la naturaleza, las formas de vida no humanas y los recursos son tratados como meros bienes de los cuales se puede disponer libremente para su explotación. Esta es la concepción que subyace en las políticas medioambientales que conforman los sistemas legales occidentales y que las hace cómplices de la devastación planetaria antropogénica. Contrastando con esta concepción, los indígenas han venido cultivado unos saberes en los que el ser humano forma parte de agenciamientos heterogéneos que sitúan a lo no humano y lo humano en el contexto de unos devenires cósmicos. Don Sabino Gualinga, líder político y espiritual de los Sarayaku, explica el concepto de *kamsak sacha* (“selva viviente”) ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Los bosques que habitan la cuenca del río Bobonaza, donde se establecieron los ancestros Kichwa de los Sarayaku, así como las montañas, los árboles y los pantanos, son *llaktas*, es decir, comunidades o pueblos en sí mismos [Fig. 238]. Constituyen una compleja organización que alberga todo tipo de seres orgánicos e inorgánicos, tanto humanos como humanos, profundamente entrelazados e interconectados. *Kamsak sacha* «es el territorio del Amasanga y del Sacha Runa, el refugio de jaguares, pumas y jabalíes», es la «fuente de agua, alimento y medicina para las comunidades locales, es decir, el sustrato material a partir del cual el pueblo Sarayaku forja su vida cotidiana, su cultura y su historia» (Gualinga, en Biemann y Tavares, 2015, 18). La cuestión sobre si los seres no humanos deben poseer derechos forma parte de un debate filosófico de larga tradición en el que se encuentran diferentes visiones. El humanismo que guió la modernidad ilustrada, sin embargo, redujo todas esas visiones a una definición de la naturaleza desde el punto de vista de la propiedad, y todas las formas de pensamiento que otorgaban una capacidad expresiva, autopoietica y agencial a lo no humano quedaron impregnadas de un tinte primitivo. En nombre del progreso, la razón se ocupó de delimitar ontológicamente las distinciones entre lo humano y lo animal, entre sujeto y objeto, entre naturaleza y cultura.

A la luz de las desastrosas consecuencias que una particular orientación de la modernidad está ejerciendo sobre las condiciones de la vida humana y no humana, el debate sobre la defensa de los derechos de la Tierra y todas las especies que la habitan ha adquirido una creciente importancia, hasta constituirse en nuestros días en uno de los principales debates filosóficos, sociales, políticos y económicos. La ley constituye una poderosa herramienta para defender las entidades no humanas y, sin embargo, existen muchas otras. Con frecuencia, los objetos *inanimados*, como los barcos, los

inmuebles, las corporaciones, constituyen partes en un litigio mediante ficciones legales, lo que demuestra que en la ley no hay nada natural y que todo es puro constructivismo. Esta capacidad de fabulación —que, por otro lado, es lo que une la ley con la práctica estética— hace que se pueda aplicar a los ríos, a las montañas, a los lagos y a los bosques. Esto puede llevar a pensar que las leyes son animistas y que nuestra forma de relacionarnos con el entorno está profundamente estructurada por un factor elementalmente jurídico: «a lo largo de la historia, el poder de las leyes para crear fronteras artificiales entre los titulares de derechos y las entidades sin derechos», esto es, «para delimitar la división entre los que cuentan y los que no cuentan como sujetos» se ha utilizado para asegurar la libre disposición de los cuerpos, «ha sido empleado para ejercer dominio y control sobre las personas y los territorios». Desde esta perspectiva, las fronteras se presentan incluso como necesarias para el enriquecimiento de unos pocos a expensas de la desposesión de muchos: «la modernidad y el colonialismo se basaron en la separación jurídica entre el ser humano como sujeto (el amo) y el ser humano como propiedad (esclavo) [...]. Desde esta perspectiva, en lugar de ser una medida regresiva, el acto de adjudicar derechos a los “objetos naturales” se muestra como un paso adelante en la larga marcha de la historia hacia el universalismo» (Biemann y Tavares, 2015, 22).

José Gualinga, líder del pueblo Sarayaku, describe el valor que tiene el territorio para su comunidad: «Sarayaku siempre ha defendido su territorio, su ambiente y su vida [...]. Queremos mantenerlo libre y sin contaminación. Estos son territorios protegidos porque de eso vivimos y de eso nos alimentamos». Atacar a su territorio equivale a atacarlos a ellos: «ante el gran interés que existe por explotar nuestros recursos —la madera, la minería y el petróleo—, nosotros tenemos la decisión de decir no a cualquier proyecto extractivo en el territorio» (Gualinga, en Biemann, 2015, 22). La comunidad Sarayaku ha vivido ante la amenaza que suponían las incursiones de exploradores, de corporaciones explotadoras y de misiones evangelizadoras desde la colonización europea. Esta constante amenaza llegó a motivar la transformación de una economía espacial originalmente distribuida por toda una área de 135.000 hectáreas, a una economía con una disposición concéntrica. El centro de Sarayaku fue fundado hace doscientos años. El estado de Ecuador no reconoció los contornos de su territorio hasta 1992, tras una revuelta histórica liderada por la Organización de los Pueblos Indígenas del Pasataza (OPIP), formada por las comunidades Kichwa, achuar, shuar y zapara. El aislamiento de sus tierras soberanas constituye una estrategia defensiva muy eficaz para poder gestionar el contacto con el pueblo, una defensa territorial decisiva para proteger la autodeterminación colectiva.⁷⁹³ Tras el primer proyecto de prospección geológica en la Amazonia ecuatoriana, llevado a cabo por la corporación petrolera Shell en los años treinta —que acabó truncado gracias a la intensa resistencia que ejerció la comunidad Huaorani—, desembarcó la Mission Aviation Fellowship, un grupo evangélico de los Estados Unidos fundado por pilotos de la Segunda Guerra Mundial. Si la alianza entre el capital financiero, el poder estatal y las misiones religiosas protagonizó el proceso de colonización desde la invasión europea, fue durante la Guerra

⁷⁹³ Biemann sostiene que tras los constantes intentos de penetrar en los bosques de la cuenca de Bobonaza por parte de los militares y las corporaciones, «la negociación del contacto y el intercambio con el mundo exterior pasó a ser un problema tanto cultural como jurídico y territorial, con el paisaje mismo como intermediario y contexto, marcado históricamente por los conflictos que se desarrollan a través de la selva y los ríos de la Amazonia» (Biemann, 2015, 34).

Fría cuando se intensificaron los proyectos y los métodos para cartografiar el territorio en una incesante carrera para hacerse con los preciados recursos naturales que se han estado formando durante miles de años en esta reserva de la biosfera planetaria.

Fue en este contexto cuando el Instituto Lingüístico de Verano (SIL en sus siglas en inglés), proyecto que formaba parte de una de las misiones evangélicas más grandes de los Estados Unidos, desempeñó un papel fundamental como facilitador de proyectos de explotaciones petroleras en toda Latinoamérica, sobre todo en Ecuador y en el Perú. Las operaciones del SIL, las cuales fueron financiadas por el gobierno de los Estados Unidos, motivados por su interés por hacerse con los recursos naturales que albergaban los territorios amazónicos, fueron estratégicas para integrar estos territorios en las geografías del capital global. Encubiertas como campañas humanitarias en el denominado Tercer Mundo, las actividades del SIL se aliaron con los regímenes militares apoyados por los Estados Unidos, lo que facilitó el acceso a los recursos al estado y a las petroleras, sobre todo después del golpe militar de Ecuador de 1963. Mediante campañas que tenían por objetivo «pacificar» y «civilizar» a las comunidades indígenas, los intentos de los indígenas para proteger los territorios ancestrales fueron sistemáticamente sufocados. Esta situación empezó a cambiar en la década de los setenta con la emergente movilización de los pueblos indígenas de Latinoamérica y, a medida que fueron cayendo los regímenes militares en los noventa, se inauguraba el proceso de apertura democrática y los proyectos petroleros fueron expulsados de Ecuador. Sin embargo, los intentos de implementación de proyectos extractivistas continuaron en las décadas siguientes. La concesión que otorgó el estado de Ecuador a la Compañía General de Combustible (CGC) abarcaba una área de 200.000 hectáreas que incorporaba el 65% de los territorios Sarayaku. La Compañía consiguió sortear todos los obstáculos legales e introducir explosivos para la prospección geológica. Para rebajar la tensión originada, el gobierno de Ecuador caracterizó la peligrosidad de los explosivos en una escala de niveles.

El primer nivel (A) se refiere a los explosivos que están pegados al cuerpo; el segundo (B), a los que se encuentran cerca de edificios, y el tercero (C), a los que están alejados de los humanos. En base a esta clasificación, el gobierno ecuatoriano determinó que los explosivos no representaban ningún peligro para los Sarayaku. Sin embargo, como afirma el líder José Gualinga, esta clasificación es inadecuada porque, además de comprometer su seguridad alimentaria y poner en peligro una área selvática sagrada, simplemente ignora el modo en que, para las comunidades indígenas, la vida no humana está íntimamente entrelazada con la humana: los bosques, los ríos y los animales forman parte integral de lo humano; en otras palabras, conforman multiplicidades, un solo organismo heterogéneo y animado: «para nosotros [los explosivos] corresponden a la clasificación A y así se lo hemos manifestado al estado. Estos explosivos están atados al cuerpo humano, están atados al pueblo Sarayaku porque el territorio es nuestra casa y ahí estamos hombres, niños, jóvenes, ancianos. Los explosivos están dentro de nuestra casa y a punto de detonarse» (Gualinga, en Biemann y Tavares, 2015, 36). La Constitución de Ecuador sostiene que los Sarayaku tienen la titularidad colectiva de los territorios; sin embargo, su propiedad se limita a la superficie. Los recursos geológicos que alberga el subsuelo son propiedad del estado. Como sostienen Biemann y

Tavares, esta situación narra la historia del desencuentro entre dos tipos de jurisdicción donde no solo se disputa el control de la tierra, sino la propia concepción de la tierra y la definición de los derechos asociados a esa concepción: «la violenta reconfiguración espacial introducida por el sistema cartográfico por bloques se impone a lo largo de un eje vertical que divide la tierra en dos jurisdicciones separadas», una que se sitúa «por debajo de la capa más superficial de la corteza terrestre —un exclave corporativo conectado a los circuitos del capital global y gobernado por actores extranjeros—» y otra que se encuentra «encima del suelo, en la que selvas, ríos, lagos, plantas y animales están estrechamente vinculados a la vida cotidiana» (Biemann y Tavares, 2015, 38).

La compañía Texaco se estableció en Ecuador a principios de la década de los noventa, en el lago Agrio, un enclave que fue bautizado en homenaje a la ciudad de origen de la compañía (Sour Lake City, en el estado de Texas). Durante veintiséis años, Texaco vertió miles de millones de litros de residuos tóxicos que acabaron contaminando suelos y arroyos de la Amazonia, lo que acabó comportando enfermedades y muertes a los miembros de las comunidades y a los campesinos que habitaban el territorio, a sus animales y a sus cosechas. Esta contaminación tuvo su origen en la gestión de los residuos industriales llamados *aguas producidas*, esto es, el agua que se inyecta en el yacimiento de petróleo para agotar de forma más eficaz la cavidad y contribuir así a que el crudo salga a la superficie más fácilmente. La ley internacional establece que el agua producida que sale a la superficie del pozo debe ser tratada y almacenada en pozos profundos para evitar la contaminación de acuíferos. Sin embargo, la empresa Texaco, con el objetivo de optimizar el proceso y aumentar las ganancias, depositó los vertidos en 900 fosas a cielo abierto, abarcando una área de 440.000 hectáreas de selva ecuatorial. La compañía empalmó canalizaciones de grandes dimensiones a las piscinas de evaporación, que permitían el transporte del fluido a ríos tributarios del Amazonas en caso de fuertes precipitaciones. Las devastadoras consecuencias que esta operación tuvo sobre los sistemas vitales en el territorio constituyen uno de los desastres medioambientales más severos del siglo XX (Biemann y Tavares, 2015, 46). Las comunidades indígenas tienen que convivir con la presencia de este fango oleoso, el cual permanece en la superficie cubierto por una capa de hojarasca. Si este barro se ha convertido en un elemento que ha perturbado la vida cotidiana en el Amazonia, en el videoensayo aparece como un motivo que atraviesa todos los capítulos.

El lodo petrolífero se presenta como un material de análisis del activista Donald Moncayo, el cual vemos en el ejercicio de sus pruebas forenses en una de las fosas abiertas del lago Agrio. Este ejercicio evoca las prácticas de muestreo del suelo que se realizaron con motivo de la celebración del juicio que se inició en 2003 contra las prácticas ilegales de Texaco, al considerarse que atentaban contra los derechos humanos y los derechos de la naturaleza [Fig. 239 y 240]. Con el objetivo de que sirvieran como pruebas para el proceso, en territorios cercanos a las fosas se extrajeron muestras que fueron analizadas en laboratorios improvisados en la misma selva. Estas pruebas se sumaron a inspecciones en lugares donde aún se mantenían de pie las instalaciones petrolíferas y las fosas tóxicas de crudo amazónico a cielo abierto. En el contexto de este juicio, las muestras de

suelo, a juicio de Biemann, encarnaron el cuerpo de una materialidad vibrante cuya agencia fue violentada por unas prácticas necropolíticas: «la selva se convirtió temporalmente en un tribunal judicial y en un vasto laboratorio especializado. Con mediación de la ley y la ciencia, el lodo oleoso pasó a ser un “modelo espacial” de toda una geografía histórica; la evidencia material a través de la cual se reconstruyó», prosigue, «se narró y se litigió una larga historia de saqueos, destrucción medioambiental y violaciones de los derechos humanos». En este sentido, las muestras del suelo contaminado «registraron una compleja ecología híbrida compuesta de varios agentes y actores, dentro de la cual convergen fuerzas humanas y no humanas en un único campo relacionab» (Biemann, 2015, 58). A pesar de que en febrero de 2011 el tribunal falló a favor de los campesinos y los indígenas, lo que comportó la subsanación de miles de millones de dólares orientados a medidas de limpieza y compensación, la presión corporativa y mediática que ha ejercido el *lobby* petrolífero ha hecho que a día de hoy aún no se haya hecho justicia.⁷⁹⁴

Además de la contaminación de sus entornos, los indígenas han sido sometidos a dinámicas que en última instancia motivaban la expulsión de sus tierras. El programa de desarrollo-colonización que se implementó en los años de la dictadura militar y que tenían por objeto promover la migración y estimular la agricultura del monocultivo y la ganadera intensiva, comportó la construcción de muchas carreteras que permitieron el acceso de los colonos, madereros, hacendados y especuladores. La injerencia de esta nueva presencia comportó la desposesión de los indígenas, los cuales fueron poblando los márgenes de la red viaria de la industria petrolera, entre oleoductos y fosas de desechos industriales. Desde la apertura del primer pozo en el lago Agrio a finales de los años sesenta, se desplegó un extenso proceso de colonización territorial centrado en la expansión urbana a lo largo de la red de infraestructuras para la extracción petrolera, lo que ha comportado una intensa deforestación y ha causado la transformación de los ecosistemas de la mayor selva forestal del mundo. La sucesión de prácticas necropolíticas es una evidencia de los daños colaterales que emergen de aquellas metafísicas que separan la naturaleza de la cultura, el objeto del sujeto. Esta situación exige un pensamiento sistémico que sea capaz de trazar conexiones inadvertidas de las dinámicas que conforman las condiciones de vida de los grandes sistemas vivientes. Constituyen un ejemplo de ello los millones de toneladas de polvo nutritivo que la Amazonia recibe cada año del desierto del Sahara, los cuales son transportados por las corrientes de viento transatlánticas. Este fenómeno atmosférico revela conexiones inesperadas entre territorios aparentemente opuestos.⁷⁹⁵ Este polvo mineral, al decir de Biemann, a su vez representa una memoria profunda de las macrodinámicas de la Tierra, de las cuales depende toda forma de vida en el planeta: «como si este débil pero vital enlace transoceánico fuera la última huella de una ancestral relación que nos recuerda que, cuando Suramérica y el vecino continente formaban una única masa terrestre, parte

⁷⁹⁴ Véase *El gigante energético Chevron vence a Ecuador en un tribunal internacional por el caso de contaminación de lago Agrio*, BBC América Latina, 7 de septiembre de 2018. Obtenido de: www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45454965 (último acceso: 7 de marzo de 2020).

⁷⁹⁵ Recientemente la NASA ha llevado a cabo un estudio con datos de satélites que tiene por objetivo medir la distribución de polvo que viaja desde el desierto del Sahara hasta la selva amazónica. Véase: *NASA Satellite Reveals How Much Saharan Dust Feeds Amazon's Plants*, 22 de febrero de 2015. Obtenido de: www.nasa.gov/content/goddard/nasa-satellite-reveals-how-much-saharan-dust-feeds-amazon-s-plants (último acceso: 7 de marzo de 2020).

del megacontinente de Gondwana, hace aproximadamente 150 millones de años, la cabecera del río Amazonas se encontraba en suelo africano» (Biemann, 2015, 92).

A raíz de la investigación llevada a cabo con motivo de *Forest law*, Biemann continuó manteniendo un estrecho vínculo con las comunidades indígenas de la Amazonia colombiana. En la actualidad se encuentra involucrada en la cocreación de la Universidad Indígena de la comunidad Inga. El proyecto tiene como objetivo crear una institución para la enseñanza superior basada en la convivencia ética entre la vida humana y las no humana y en las cosmologías indígenas. Alejándose de la visión utilitarista y capitalizadora de los recursos naturales, la misión de esta institución se basa en el paradigma biocultural que afirma la complejidad de las relaciones existentes entre la naturaleza y la cultura. El punto de partida es el reconocimiento de que hoy es tan imperativo producir formas de vida heterogéneas como el conocimiento que producen: «la urgencia de mantener la diversidad de formas de vida en la Tierra ha revelado claramente la necesidad de preservar también la gran diversidad de conocimiento que coevolucionó con ellos».⁷⁹⁶ El proyecto tiene su origen en una iniciativa del pueblo Inga, del sudoeste de Colombia, que habita unos territorios que poseen una gran aunque cada vez más frágil biodiversidad. Extendiéndose desde los Andes hasta las tierras bajas amazónicas, los pueblos Inga iniciaron a principios de la década de 2000 un proceso de fortalecimiento de su cultura y su economía, reconectándose con sus formas de vida ancestrales, basadas en el buen vivir —*sumak kawsay*— y en su relación vital con el medio ambiente. La creación de la Universidad Indígena responde a la necesidad de formar a los miembros del pueblo Inga para satisfacer las necesidades específicas de la vida y para asegurarles un futuro profesional en sus territorios ancestrales. A su vez, intenta combatir el bajo nivel de escolarización, ahora generalizado, y los obstáculos con los que se encuentran las familias con bajos ingresos. La particularidad del programa de la Universidad Indígena es que se basa en un carácter interepistémico que integra los conocimientos indígenas y los occidentales. Con ello se pretende preparar a los jóvenes de la región para gobernar sus territorios, proteger su entorno, difundir los conocimientos ancestrales, fomentar los modos de vida indígenas y construir así una sociedad próspera.

Una de las particularidades que Biemann destaca del contexto indígena latinoamericano es que, a pesar de los legados desastrosos de la colonización, sus cosmovisiones siguen concibiendo a los humanos como parte integral de las redes que animan la vida. Al hacer converger una comprensión cosmológica indígena y la ciencia ambiental occidental para obtener un conocimiento más complejo acerca de la interacción de las especies, el proyecto pionero tiene por objetivo ensayar las fórmulas en las que podría tener lugar esta fertilización cruzada. Además de fortalecer todos los conocimientos y las experiencias milenarias que subyace en su comprensión de la vida, se pretende complementar estos conocimientos con la ciencia y las tecnologías occidentales y con la construcción de una red asociativa internacional. La universidad trata de adaptar su programa a los requisitos específicos para una vida en los territorios y más allá de ellos, por ello se pone un énfasis especial en la educación ambiental, la producción agroecológica, la medicina indígena, la historia y el

⁷⁹⁶ Ursula Biemann (2019), *Devenir universidad*. Obtenido de: www.geobodies.org/curatorial-projects/devenir-university (último acceso: 7 de marzo de 2020).

derecho territorial, el idioma y la cultura indígena, y la alfabetización mediática. El involucramiento de Biemann en la Universidad Indígena de Colombia constituye una de las fórmulas efectivas con las que la imaginación artística se puede aliar con las epistemologías indígenas para repensar la práctica disciplinaria en una era marcada por la insostenibilidad medioambiental y social. Se trata de una colaboración generativa que aspira a descolonizar los espectros antropocéntricos y humanistas del pensamiento y las praxis humanas mediante la puesta en marcha de encuentros insólitos entre la estética, la ética y la epistemología. Los grupos indígenas, humanos y no humanos, encarnan diferentes universos conceptuales que desafían significativamente nuestros sistemas de referencia estratificados y dualistas. ¿Cómo estos *otros* universos conceptuales podrían convertirse en la semilla de una reconsideración de los esquemas metafísicos que informan las ciencias humanas, anticipando un giro ontológico más que humano? ¿De qué manera dicha empresa podría beneficiarse de una práctica creativa definida por una recreación permanente de la subjetividad a partir de la cual se podrían forjar nuevas realidades sociales?⁷⁹⁷

9.4. Líneas de fuga: los agenciamientos cinematográfico-animistas de Angela Melitopoulos

Las cartografías cinematográficas de complejidad ecosistémicas de Ursula Biemann están siendo actualizadas por artistas contemporáneos, como Angela Melitopoulos (Múnich, 1961). Tras haber estudiado bellas artes en Düsseldorf con Nam June Paik, sus inquietudes la llevaron a entender el video como un medio para explorar ideas relacionadas con el tiempo, la memoria, la geografía y la subjetividad. Sus investigaciones de largo recorrido se han venido nutriendo del trabajo de filósofos como Maurizio Lazzarato o Félix Guattari. Desde la década de los noventa, Melitopoulos se ha implicado en trabajos que expresan una simbiosis entre investigaciones innovadoras de geografías políticas y expresiones no lingüísticas propias de la imagen en movimiento, esto es, geografías de afectos e intensidades. Sus ensayos fílmicos indagan una memoria de Europa excavada por la experiencia de los migrantes y actualizada por una multitud de subjetividades disidentes. Esta memoria colectiva subterránea, menor y molecular, constituye la materia prima de unos trabajos videográficos donde intenta tornar sensibles las nuevas formas de fascismo y violencia neoimperialista, neocolonialista y neoliberal. Melitopoulos retoma y reelabora las geografías cinematográficas de Ursula Biemann, modulando constelaciones de sensaciones que dan cuenta del carácter sistémico de sus investigaciones. Es por ello que sus relatos son abordados desde múltiples voces, recurriendo a un montaje no lineal inspirado en la música, con el que intenta mostrar una realidad compuesta por múltiples capas. Estas están, sin embargo, transversalizadas por un sentido de continuidad entre la materia y la mente, entre las formas de percepción, pensamiento y

⁷⁹⁷ Esta fue la pregunta central de la mesa *Encuentros entre éticas, estéticas y epistemologías*, del I Congreso Internacional Epistemologías Indígenas e Imaginación Artística y organizada por el grupo de investigación AGI (Arte, Globalización, Interculturalidad), dirigido por Anna Maria Guasch y Nasheli Jiménez del Val. El congreso fue acogido en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona y el MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 12 al 25 de octubre de 2019. La mesa fue moderada por Christian Alonso y la conferencia magistral fue a cargo del colectivo curatorial *le peuple qui manque*.

enunciación. El videoensayo *Passing drama* (1999), por ejemplo, mapea la memoria de los refugiados políticos deportados de Turquía a Grecia en la década de los veinte del siglo XX, muchos de los cuales se vieron obligados a realizar trabajos forzados bajo el régimen nazi y a someterse a desplazamientos ininterrumpidos. Esta experiencia diaspórica fue encarnada por los familiares de la artista, los cuales, a lo largo de tres generaciones, se desplazaron a cuatro países desde Asia Menor, pasando por Grecia y Viena, hasta Alemania, país natal de Melitopoulos. Las lagunas de las historias orales de los refugiados recolectadas por la propia artista son renderizadas en un entrelazamiento no lineal que da cuenta de los varios niveles de memoria individual y colectiva que hablan sobre el cruce de fronteras, el trauma, la construcción de subjetividades minoritarias y la imposibilidad de representarlas estéticamente o políticamente.

Assemblages (2010) es un videoensayo de tres canales de video que forma parte de una serie de trabajos realizados en colaboración con el sociólogo y compañero sentimental de Melitopoulos, Maurizio Lazzarato. Concebido como un trabajo videográfico en la estela de Nam June Paik y como un proyecto de investigación visual, la artista recurre a la revolucionaria práctica psicoanalítica de Félix Guattari como un agenciamiento crítico y creativo que le sirve para hablar de la devastación neoliberal del tejido social, tal y como se pone en manifiesto en la crisis de la deuda griega.⁷⁹⁸ En *Assemblages*, Melitopoulos despliega un relato multiforme construido a partir de entrevistas de radio, conversaciones con diferentes amigos de Guattari,⁷⁹⁹ material filmográfico de la clínica La Borde, documentales de la psicoterapia institucional de Fernand Deligny, Renaud Victor y François Pain, y material nuevo producido por la artista en colaboración con Maurizio Lazzarato que resultó de la investigación que llevaron a cabo en Brasil [Fig. 241-245]. Como tal, el videoensayo no solo presenta ideas guattarianas agenciadas por sus lectores más cercanos, sino que a su vez constituye un bloque de afectos y perceptos que desencadenan operaciones tanto de orden afectivo como subjetivo. Como tal, la instalación constituye una evidencia de lo que Lazzarato ha denominado una *videofilosofía* (2019) que delata los renovados vínculos de la economía política con las políticas de la estética. El motivo central de *Assemblages* es la preocupación guattariana sobre cómo podemos pensar hoy la subjetividad más allá de los antagonismos entre las nociones de dentro y afuera, sujeto y objeto, naturaleza y cultura, que han dominado la metafísica occidental desde la modernidad. Esto equivale a pensar las posibilidades de teorizar una subjetividad animista: «hoy me parece interesante volver a lo que yo llamaría una concepción animista de la subjetividad», esto es, «repensar [...] el otro como un portador potencial de dimensiones de subjetividad parcial, si es necesario a través de fenómenos neuróticos, rituales religiosos o fenómenos estéticos». Y, como hemos visto en la primera parte de nuestra investigación, el descentramiento de la subjetividad en el opus guattariano no solo es el resultado de una inflexión postantropocéntrica, sino también posthumana: «¿cómo puede [la subjetividad] ser simultáneamente singular, singularizando a un

⁷⁹⁸ *Assemblages* fue producido con motivo de la exposición *Animism. Modernity through the looking glass*, a cargo de Anselm Franke y acogida en la Generali Foundation de Viena en 2011-2012. En el catálogo del texto (Anselm Franke y Sabine Folie, eds.) se incluye el texto «Machinic animism», escrito a dos manos por Melitopoulos y Lazzarato (2011, 45-56).

⁷⁹⁹ Entre ellos se encuentra el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, el filósofo francés Éric Alliez, el psicoanalista francés Jean-Claude Polack, la antropóloga francesa Barbara Glowczewski, el filósofo brasileño Peter Pál Pelbart y el artista francés Jean-Jacques Lebel.

individuo, un grupo de individuos, pero también apoyada por los agenciamientos espaciales, arquitectónicos, plásticos y todos los demás agenciamientos cósmicos?». ⁸⁰⁰

En el videoensayo *Two maps* (2011), también realizado en colaboración con Lazzarato, Melitopoulos conversa con el antropólogo y fotógrafo Chihiro Minato, quien denuncia la negligencia con la que se gestionó la información sobre la contaminación radioactiva generada por la catástrofe de Fukushima, nunca considerada como tal por el gobierno japonés, quien prefirió el término *accidente*. El trabajo considera los mapas como representaciones que aspiran a transformar la geografía política en territorios mentales. El gobierno japonés, que neutralizó los movimientos antinucleares después de Hiroshima y inició una campaña que defendía el potencial pacífico de la energía nuclear, intensificó la publicación de unos mapas que minimizaban los impactos del desastre de Fukushima con el objetivo de atenuar el miedo y reducir el paquete de ayudas económicas a las personas damnificadas. Más recientemente, la artista ha producido *Crossings* (2017), un ensayo visual de cuatro canales de video y dieciséis canales de audio que indaga las conexiones actuales entre estados de guerra, formas de servidumbre y desastres ecológicos [Fig. 246-251]. Realizado en colaboración con el compositor musical Pascale Criton, la videoartista Angela Anderson, el filósofo Maurizio Lazzarato, el activista Oktay Ince y la psicoanalista Paula Cobo Guevara, el trabajo se centra en las condiciones delirantes que emergieron en Grecia tras la llamada *crisis de la deuda soberana*, iniciada en 2009 y acentuada tras el memorándum europeo de 2015. ⁸⁰¹ Las medidas de desregularización implementadas desencadenaron una verdadera guerra civil entre sus ciudadanos, que instaló un estado de violencia sistémica neoliberal que se transmite de cuerpo a cuerpo y se hereda de generación a generación. La instalación multipantalla agencia y entrelazada múltiples enunciaciones, concatenando una serie de escenas que construyen una narración fractal que engendra innumerables puntos de fuga y nuevas materias de expresión. *Crossings* es una instalación inmersiva que resitúa al usuario en las inmediaciones de una densa red de dinámicas neoextractivistas a las que está expuesto el sujeto contemporáneo, que hace que la desposesión social y la medioambiental puedan ser vistas como dos caras de la misma moneda. Tal y como ha sostenido T.J. Demos (2018, 3), el neoextractivismo constituye la lógica paradigmática de producción y acumulación de valor del capitalismo avanzado.

A diferencia del extractivismo convencional, el neoextractivismo no se limita al control, a la explotación y a la comercialización de las materias primas —metales, minerales, gas y petróleo—, sino que se extiende a las formas de vida no humana —agricultura, acuicultura, ganadería, bosques, ríos y océanos— e incluso a las relaciones intersubjetivas humanas. En este sentido, el prefijo *neo* designa una noción expandida de *extractivismo*, que es al mismo tiempo medioambiental, social y de

⁸⁰⁰ Félix Guattari, citado en Angela Melitopoulos (2010), *Crossings*, min. 0:38-1:29. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=CpU04XLox5o (último acceso: 13 de marzo de 2020).

⁸⁰¹ Tras ser presentada por primera vez en la *Documenta 14* de Kassel (2017), *Crossings* ha formado parte de numerosos proyectos curatoriales, entre los cuales cabe destacar la exposición monográfica *Angela Melitopoulos. La historia a menudo parece un cuento. Cinco cartografías cine(so)máticas de la resistencia*. Agrupando cinco proyectos videográficos, la exposición fue comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes y acogida en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 2018. Para más información, véase: www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/mel2018/frame.htm (último acceso: 13 de marzo de 2020).

los modos de vida psíquicos. Este enfoque transversaliza la minería de datos —el llamado *data-mining*—, la fractura hidráulica o *fracking*, con la desposesión de los derechos más básicos —vivienda, sanidad, educación—. El trabajo filmográfico se propone hacer perceptibles aquellas fuerzas moleculares que controlan, privatizan y mercantilizan la vida misma. *Crossings* explora la convergencia de estas dinámicas tomando como caso de estudio el enclave geopolítico de Grecia, donde en los últimos años se ha puesto en evidencia la intersección de múltiples crisis: económica, migratoria y extractivista. La artista considera la gestión de esta situación por parte de los poderes políticos y económicos como la expresión de una nueva modalidad de guerra promovida por el capital global. El trabajo recoge el testimonio de un conjunto de personas cuyas condiciones de vidas están siendo sistemáticamente transformadas o amenazadas por una serie de factores externos. Una de las escenas que se incluyen muestra la compleja situación en la que se encontraron cerca de quince mil solicitantes de asilo que quedaron atrapados en el paso fronterizo de Idomeni cuando Macedonia cerró sus fronteras en marzo de 2016 para cortar la ruta de los Balcanes a los refugiados. También expone la evacuación forzada de Idomeni, cuando las autoridades griegas desahucieron brutalmente a los más de cinco mil refugiados procedentes de Siria, Irán, Irak, Afganistán y Eritrea que se encontraban malviviendo en la ciudad costera de El Pireo y en el aeropuerto de Elinikón. Las viviendas precarias de los refugiados contrastaban con las islas flotantes *high-tech* de los turistas que desembarcaban en el golfo Sarónico. También conocemos las historias de refugiados de Lavrio y Lesbos que intentan llegar a Europa huyendo del conflicto armado que tiene lugar en sus países de origen.

El relato filmográfico incluye los testimonios de los habitantes de Skouries, en la península de Halkidiki, quienes hablan de su futuro en el territorio ante el plan del Ministerio de Energía griego de conceder los permisos a la compañía minera Eldorado Gold para explotar las reservas de pórfido de oro y cobre de alto grado. Oficialmente puesto en marcha en septiembre de 2019, el programa de explotación minera a cielo abierto de Skouries desencadenó una multitud de protestas de los residentes contra un gobierno que permite la sobreexplotación de los recursos naturales del país sin tomar medidas para la protección del patrimonio medioambiental y proteger los intereses económicos del país. En este sentido, el agenciamiento fílmico de Melitopoulos ofrecía una enunciación que impugnaba los relatos oficiales de los medios de comunicación masivos, los cuales reciben grandes cantidades de dinero de las empresas mineras y del gobierno para transmitir el mensaje de que la industria minera es un elemento positivo para el país. Los granjeros que han vivido toda su vida en Skouries, muchos de los cuales contraen enfermedades de cáncer, se ven sin dinero para poder marcharse de su ciudad una vez se empiecen las actividades mineras. Los jóvenes son conscientes de que en un futuro próximo se convertirán en migrantes, por ello se reflejan en las historias de los migrantes procedentes de Siria y de otros países. A su vez, se incluye el testimonio de una generación de jóvenes atenienses que luchan por imaginar un futuro estable en los márgenes de un continente sumido en un estado de crisis permanente, y luchan precisamente porque sus vidas se reducen a una gestión de un estado de crisis que les obliga a estar en alerta constantemente. Según Melitopoulos, todos estos relatos son expresiones de situaciones «al borde de la ley» en las que se evidencian unas «relaciones de poder asimétricas» que en conjunto pueden ser vistas como

una «continuación de una guerra civil». Al decir de Melitopoulos, esta guerra ya no la libran regímenes militares, sino que constituye la agenda de políticos, científicos y banqueros, una «guerra no sangrienta basada en estas relaciones de poder asimétricas de la deuda».⁸⁰² El objetivo de la artista es describir una situación tan compleja como la situación de crisis generada en Grecia en 2016 por el rechazo del referéndum popular sobre las medidas de austeridad impuestas por Bruselas, donde intervienen una multitud de factores.

A través de sus formatos audiovisuales, Melitopoulos intenta mirar la economía subjetiva contemporánea desde una nueva perspectiva, que ha sido definida por T.J. Demos como una «ecología política globalizada de desigualdad y desposesión» que resulta de «una interconexión de personas, materia, finanzas y agencia» (Demos, 2018, 1). Visto en conjunto, *Crossings* se compone de quince videos y dieciséis canales de audio que discurren en paralelo y que se muestran en cuatro canales, de manera simultánea hasta tres de ellos. Cada una de las cuatro pantallas que delimitan un espacio circular analiza la complejidad geopolítica de Atenas, Skouries, Lesbos y Lavrion, y, sin embargo, las problemáticas que se presentan atraviesan los cuatro canales. El dispositivo de sonido se activa por medio de la suspensión de los altavoces, lo que al decir de la artista crea un paisaje sonoro especial que fluctúa en el habitáculo. Si bien el sonido orienta al usuario, también le otorga libertad para decidir qué video experimentar. La instalación desencadena una afectividad espacial generada por el movimiento del usuario y los territorios mentales que mapean los videos, y es en este sentido que, tal y como sostiene la artista, «uno compone dentro de una composición como alguien que ve».⁸⁰³

⁸⁰² Angela Melitopoulos, en Louise Steiwer, «The spleen of the periphery» (entrevista a Angela Melitopoulos por Louise Steiwer), *Nordic Art Review*, 21 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://kunstkrikk.com/the-spleen-of-the-periphery/> (último acceso: 14 de marzo de 2020).

⁸⁰³ Angela Melitopoulos, «The spleen of the periphery. Angela Melitopoulos entrevistada por Louise Steiwer», *op. cit.*

Capítulo 10. Biorresistencia en la tecnocracia capitalista. El caso de Critical Art Ensemble

Introducción

Critical Art Ensemble, también conocido por sus siglas, CAE, es un colectivo de creadores formado por Steve Kurtz, Steve Barnes, Dorian Burr, Beverly Schlee y Hope Kurtz. Los cinco integrantes provienen de disciplinas tales como el diseño web, la producción de cine, video y gráficos informatizados, la fotografía, la escritura y la *performance*. La agrupación fue fundada en 1987 y desde entonces su trabajo se ha centrado en explorar la intersección entre la práctica artística, la teoría crítica, la tecnología y el activismo político. CAE idea, desarrolla y pone en marcha procesos interdisciplinarios que emergen de extensivos proyectos de investigación. Sus proyectos tienen un marcado carácter situado y sus ocupaciones del espacio público y de contextos institucionales a menudo son efímeras.⁸⁰⁴ Su práctica artística se inscribe dentro de los medios tácticos (“tactical media”), esto es, una forma de activismo que emergió en la década de los noventa y que se centra en intervenciones temporales en la esfera de los medios de comunicación.⁸⁰⁵ Este término engloba prácticas artísticas basadas en los medios que intervienen y critican el orden político y económico dominante. Como tal, sus practicantes son herederos de estrategias tanto de movimientos de base como del dadaísmo, del surrealismo, de la contracultura de los años sesenta y sobre todo de la idea de *détournement* situacionista. En el caso de CAE, esta última se reformula como una apropiación e intervención en los propios medios de comunicación para transformar sus usos o sus mensajes. Es atendiendo a la subversión de los procesos convencionales de comunicación que ejercen sus prácticas, que sus artífices se aproximan a las formas de intervención cultural y política de la guerrilla de la comunicación y la *culture jamming*, una estrategia también denominada *sabotaje cultural*. Tal y como los conocemos ahora, los medios tácticos cristalizaron tras la caída del muro de Berlín, gracias al resurgimiento de nuevas formas de activismo y a la cada vez mayor accesibilidad de la tecnología y la generalización de las formas abiertas de distribución, como Internet.

Bajo las siglas CAE no solo se aglutinan los miembros estables del colectivo, sino innumerables colaboradores anónimos que han ido participando en los proyectos desde la década de los noventa. Esta fue la denominación del grupo de estudiantes de la Florida State University que por el año 1986 producían videos caseros y entre los cuales había Kurtz y Steve Barnes. Tras consolidar el grupo como una estructura estable en el verano de 1987, con frecuencia han ido colaborando con

⁸⁰⁴ El grupo ha expuesto sus trabajos en la calle, en Internet y en una gran lista de museos, eventos y bienales, entre los cuales destacan: *Documenta 13* de Kassel, Whitney y New Museum de Nueva York, Corcoran Museum de Washington, Seoul Museum of Art, Museo Nacional de Arte Moderno de Kyoto, Schirn Kunsthalle de Frankfurt, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Museo de Historia Natural de Londres, Kiasma de Helsinki, Matadero de Madrid, Les Abbatoirs de Toulouse y ZKM de Karlsruhe.

⁸⁰⁵ El arte de los medios tácticos fue popularizado por primera vez en Europa y los Estados Unidos por teóricos de los medios y profesionales como David Garcia, Geert Lovink, Joanne Richardson y Critical Art Ensemble, cuya práctica se inspiraba en las ideas de Michel de Certeau presentadas en *La invención de lo cotidiano*, publicado originalmente en 1984. Desde entonces ha sido empleado para describir diversas prácticas de grupos activistas, como RTMark, The Yes Men, Electronic Disturbance Theater, Carbon Defense League, Institute for Applied Autonomy, 0100101110101101.ORG, Bureau of Inverse Technology, Ubermorgen, The Illuminator, Irational.org, subRosa y I/O/D, entre muchos otros. Obtenido de: https://en.wikipedia.org/wiki/Tactical_media (último acceso: 14 de marzo de 2020).

otros colectivos como Group Material, con quien organizaron su primera exposición. En 1989 desarrollaron, junto con el colectivo Gran Fury, el proyecto *Cultural vaccines*, el cual tomó la forma de un evento multimedia que criticaba la gestión del gobierno de los Estados Unidos con la llamada «crisis del sida», una preocupación que se recogió en el primer acto público de ACT UP, fundado por varios miembros de CAE. En 1994 publicaron su primer libro, *The electronic disturbance*, con Autonomedia, por ese momento filial de Semiotext(e).⁸⁰⁶ En este estudio se analizan críticamente las nuevas tecnologías de las que se sirve el capitalismo para ampliar sus territorios de dominio, control y explotación, al mismo tiempo que se actualizan los términos de una renovada práctica de resistencia cultural y política. La premisa de la que parten es que «la revolución tecnológica provocada por el rápido desarrollo de la informática y el video ha creado una nueva geografía de las relaciones de poder en el primer mundo difícilmente imaginable veinte años atrás». En la nueva economía subjetiva traída por el nuevo orden global, «las personas son reducidas a datos, la vigilancia ocurre a escala mundial, las mentes se fusionan con la realidad de la pantalla y emerge un poder autoritario» (CAE, 2004, 3). Este diagnóstico heredero de los análisis críticos y clínicos de Guattari les permite afirmar que la nueva geografía que emerge es ante todo virtual y reivindicar que el espacio electrónico debe constituir el núcleo de resistencia de las nuevas prácticas emancipadoras. El libro tuvo un gran impacto y fue considerado como el manifiesto de una nueva generación de artistas. Una de las estrategias del colectivo que con los años se popularizarían, consistió en ofrecer a los internautas la posibilidad de que se pudieran descargar libremente el texto de la página web.

Electronic civil disobedience & other unpopular ideas (1996) retoma las exploraciones de *The electronic disturbance*, complementando los análisis de la naturaleza nómada del poder en la era de lo virtual con propuestas más precisas sobre la resistencia en la red. El texto ofrece estrategias y posibilidades tácticas de resistencia nómada de singularización que aspiran a combatir las dinámicas de control y explotación del capitalismo cibernético.⁸⁰⁷ En este estudio, CAE critica el tipo de activismo político contemporáneo que se limita a las acciones de cuerpo presente que por regla general tienen lugar en las calles. CAE define este modelo como la «producción de imágenes que están diseñadas conscientemente para interactuar con su entorno físico e ideológico de manera que desplazan la imagen más allá de las consideraciones únicamente estéticas (espaciales) hacia consideraciones sociopolíticas dinámicas». La tesis que presentan es que el activismo del cuerpo presente es tributario de una concepción del poder visible, sedentario y desplegado en una geografía espacial, esto es, un poder molarizado, estructurado en instituciones, trascendental, identificable y preformado. El problema con este enfoque es que desahucia cualquier posibilidad de ocupar este poder, o, mejor aún, tan solo concibe una toma de poder desde una metafísica de la presencia. No

⁸⁰⁶ Los ocho libros que el colectivo ha publicado entre 1994 y 2018, los cuales se deben entender como auténticos manifiestos anti-*copyright* de su práctica creativa, se pueden consultar y descargar libremente en su página web. Véase: <http://critical-art.net/category/theory/> (último acceso: 14 de marzo de 2020).

⁸⁰⁷ El mismo año que se publicó *Electronic civil disobedience*, CAE presentó la instalación *Shareholders briefing* en la Trienal de Fotografía de Austria, acogida en la Neue Galerie y en la Künstlerhaus de Graz, una reunión performativa en la que los asistentes reciben información sobre los últimos avances en información, comunicación y tecnología militar y biotecnológica. El objetivo era reflexionar acerca de los impactos que estos avances tendrán en la mejora del control del cuerpo social y las poblaciones «de interés». Apoyada en gráficos e informes, la *performance* concluye con una visualización de las ganancias de la industria del control en términos globales.

obstante, tal y como sostiene CAE siguiendo a Deleuze y Guattari, con el postfordismo, el poder se ha dislocado de las instituciones y se ha convertido en un flujo nomádico, multicentrado y global, y ahora también habita los entornos digitales. El estado ha cedido el poder de las calles a la gente — CAE alerta de que es un falso espacio público, ya que permanece normativizado por las tecnologías de vigilancia— precisamente porque el poder se ha molecularizado y dispersado en un conjunto infinito de redes electrónicas, hasta el punto de que argumenta que tomar las calles, en la medida en que forman parte de un espectáculo anticipado y consensuado, hoy puede ser visto como una forma de obediencia que solo contribuiría a que se prolongase la ilusión de que solo la presencia puede tener efecto: «el espacio público no existe si no es cosificado. Todo arte, crítico o de otro tipo, una vez en el ámbito social, existe solo en un espacio administrado y socialmente estratificado» (CAE, 1996, 40).

El punto de partida de CAE es que para cada estrategia de control existe una «contraestrategia» (CAE, 1996, 29). Antes de la revolución de las tecnologías de la información y la comunicación era fácilmente localizable: «castillos, palacios, burocracias gubernamentales, oficinas corporativas y otras estructuras arquitectónicas» (CAE, 1996, 8). Este poder tenía la capacidad de sufocar cualquier revolución antes de que sucediera, pero no es menos cierto que su naturaleza sedentaria hacía fácil la tarea de las estrategias contestatarias para localizarlo. En caso de traspasar sus barreras, había muchas probabilidades de que el régimen fuera derrocado. Es en este contexto que nació la estrategia general de desobediencia civil. Hoy vivimos en una nueva era en la cual el poder se ha descentralizado y el flujo de capital —sin principio ni final— se puede convertir en una imagen de la naturaleza y el movimiento del poder. El poder se ha vuelto abstracto y hoy habita el ciberespacio, esto es, «un paisaje informacional virtual» al cual podemos acceder a través de nuestros teléfonos móviles (CAE, 1996, 12). Los problemas que surgen al aplicar las estrategias generales de desobediencia civil provienen del hecho que no afectan el corazón del sistema, precisamente porque carece de cualquier órgano central. El modelo sedentario deja de funcionar en la medida en que «ahora la dominación se basa en la capacidad de una institución para mudarse donde la resistencia se ausenta, junto con la capacidad de apropiarse temporalmente de un espacio físico dado según sea necesario» (CAE, 1996, 13). Es en este nuevo contexto donde la desobediencia civil electrónica emerge como estrategia no violenta de debilitamiento institucional, no con fines criminales —como lo haría una persona que busca el beneficio de acciones que perjudican a otras—, sino con el objetivo de «invertir el sistema de valor del estado (para el cual la información es de mayor valor que el individuo), volviendo a poner la información al servicio de las personas en lugar de usarla para beneficiar a las instituciones» (CAE, 1996, 17).

Se trata de ocupar entradas, salidas y conductos para señalar las prácticas inmorales o aquellas en las que se encuentran involucradas las instituciones (CAE, 1996, 18). Y dado que todos los sujetos tecnócratas pueden acceder al ciberespacio, los que deseen ejercer resistencia podrán hacer uso de todo tipo de estrategias nómadas (CAE, 1996, 29). Las tácticas principales de la desobediencia civil electrónica son el franqueamiento y el bloqueo de sistemas gubernamentales o de información. Es en este sentido que sus estrategias aspiran a jaquear estructuras de poder molarizadas. Las ideas,

casos de estudio y métodos presentados en sus dos primeras publicaciones constituyen el marco teórico para interpretar los proyectos desarrollados a lo largo de los primeros diez años. Solapándose con esta preocupación, a partir de 1998 CAE se mostró interesado por cuestiones relacionadas con la recepción de los usos y las representaciones de las biotecnologías. El conjunto de *performances* que desarrollaron a partir de entonces, junto con los diálogos críticos que siempre las acompañaron, abordaban directamente cuestiones como las pruebas genéticas o los alimentos modificados genéticamente. De carácter eminentemente pedagógico, activista y experimental, sus proyectos aspiran a descolonizar el cuerpo —sea humano o no humano— de lo que el colectivo llama una *invasión molecular*, esto es, resistir a todas aquellas operaciones con las que el capitalismo tecnocrático se infiltra y toma el control de la interioridad de los sujetos para satisfacer sus demandas crecientes de expansión. El uso recurrente del término *pancapitalismo* en sus textos responde a uno de los análisis elementales que infunden su corpus artístico: hoy se puede decir que el capitalismo constituye una economía política dominante de alcance planetario. Bajo este régimen, los cuerpos son sometidos a una serie de dinámicas con el objetivo de que funcionen de un modo más eficiente, siguiendo los principios racionales de producción, consumo y orden.⁸⁰⁸ Y, como hemos visto en la primera parte de nuestra investigación, la colonización molecular se combina con las estrategias de colonización molar, con las que el capitalismo maquínico consigue agenciar a las subjetividades.

La publicación *Digital resistance* (2001) culmina la trilogía iniciada por *The electronic disturbance* y *The electronic civil disobedience*. El libro proporciona documentación extensiva sobre proyectos de medios tácticos, considerando los casos de estudio no tanto como modelos, sino como posibilidades.⁸⁰⁹ El valor de los proyectos seleccionados reside en su capacidad de activar todo tipo de «intervenciones moleculares» e «impactos semióticos» que consiguen minar la intensidad de la cultura autoritaria (CAE, 2001, 10). En primer lugar, actualizan la definición de *medios tácticos*, pues sostienen que «es una forma de intervencionismo digital», y precisan que en este caso lo digital tiene que ser entendido como un método que se ocupa de copiar, recombinar y representar, y no se refiere a aquellos proyectos que son desarrollados con tecnologías digitales. El objetivo de los medios tácticos es «desafiar el régimen semiótico existente replicándolo y reubicándolo de tal modo que ofrece a los participantes de los proyectos una nueva manera de ver, comprender y (en el mejor de los casos) interactuar con un sistema dado» (CAE, 2001, 7-8). El practicante de medios tácticos construye acontecimientos participativos empleando lo «ya dado» y lo «no dicho» como materias primas, y, en lugar de producir meramente lecturas y teorías críticas, pone en juego la crítica a través de un proceso experiencial. Unas de las características principales son la libertad de emplear cualquier medio disponible y el fomento del amateurismo. La ventaja de la práctica *amateur* viene

⁸⁰⁸ Critical Art Ensemble (1996), «Posthuman development in the age of pancapitalism», conferencia impartida en el Viper Festival de Basilea y relacionada con el proyecto *Flesh machine*. Disponible en: <http://future-nonstop.org/c/7c084e38ec91da9e6cafa3cf3c25ca00> (último acceso: 15 de marzo de 2020).

⁸⁰⁹ En el libro *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología* (2015, 110), Daniel López del Rincón reconoce que el libro constituye un análisis crítico de los usos capitalistas de las biotecnologías «aunque sin prestar atención a la práctica artística». Esta observación ignora el hecho de que para CAE, los libros que publican son un elemento integral de su obra, y su pertinencia responde a la naturaleza investigativa y a su compromiso activista y de disseminación del conocimiento. Como ellos mismos han afirmado, «CAE considera sus libros como obras de arte tanto como reflexiones críticas» (CAE, 2018, 117).

dada por la libertad con la que se pueden «recombinar elementos de paradigmas que se creían muertos y pueden ser aplicados a la experiencia de la vida cotidiana». Pero, ante todo, lo que los lleva a privilegiar esta práctica es la autonomía con la que sus practicantes ponen en marcha sus experimentaciones, lejos de «sistemas institucionales de conocimiento» que ponen en juego «fuerzas que guían el resultado de su proceso», como las que irían encaminadas a mantener la financiación o el capital de prestigio (CAE, 2001, 8).⁸¹⁰

El libro *The flesh machine* (1998) inaugura la segunda línea de investigación del colectivo, que se actualizará y se reelaborará con la publicación de *The molecular invasion* (2002) y *Marching plague* (2006). El estudio ofrece un análisis crítico de las implicaciones de las biotecnologías cuando son puestas al servicio de los intereses capitalistas. La tesis que subyace en este trabajo es doble: en primer lugar, que la materia orgánica, en particular su control, privatización, manipulación y explotación, se ha convertido en la próxima frontera a conquistar; en segundo lugar, que la enésima técnica de producción y acumulación de valor del nuevo mercado extractivo y acumulador actúa mediante las biotecnologías de la reproducción. El telón de fondo de todas estas preocupaciones es que estas tecnologías pueden ser orientadas hacia fines no represivos. En *The flesh machine*, CAE plantea que la eugenesia —método que aspira a la mejora de los rasgos hereditarios mediante diversas prácticas de intervención manipulada— no desapareció después de su fallida implementación en la primera mitad del siglo XX, sino que simplemente ha invernado hasta despertarse en nuestros días, en que las condiciones sociales son más hospitalarias. La asunción que subyace en esta tesis es que «la eugenesia es un complemento perfecto del imperativo capitalista político-económico del control autoritario a través de una mayor racionalización de la cultura» (CAE, 1998, 119). El capitalismo desahucia el aura de sacralidad del cuerpo para pasar a entenderlo como un reservorio genético que se presta a ser explotado. Del mismo modo que una fábrica, el cuerpo pasa a ser moldeado, mejorado y adaptado a los valores dominantes de una cultura preocupada por la eficiencia y el beneficio. En la segunda ola de eugenesia que estamos viviendo, la conciencia se asimila a la conciencia eugenésica. En este sentido, CAE sostiene que «la reproducción se representa espectacularmente y se percibe públicamente como un objeto de plusvalía que puede producirse para satisfacer el deseo del consumidor. El deseo en sí», prosigue, «no surge desde dentro, sino que se impone desde fuera por los motores espectaculares de la inscripción ideológica pancapitalista» (CAE, 1998, 136).

La eugenesia (del griego *eugoniké*, “buen origen”, y *guénos*, “origen” y “parentesco”) fue creada en 1883 por Francis Galton como un campo de estudio que aspiraba a mejorar la calidad de la raza humana alentando la reproducción de los humanos con rasgos deseables y disuadiendo la reproducción de los humanos con rasgos débiles. Al privilegiar los rasgos asociados a los hombres blancos, con buena salud y con un alto estatus económico, y descartar los no blancos, económicamente desfavorecidos, disminuidos psíquica o físicamente, sexualmente desviados o de tendencia criminal, la eugenesia reforzó los prejuicios de la época y se ganó la denominación de

⁸¹⁰ Uno de los ejemplos que pone CAE sobre la ingente labor que han llevado a cabo la ciencia *amateur* y los profesionales de la salud es el que concierne a las políticas públicas relacionadas con el sida.

ciencia racista. La tesis de CAE es que la eugenesia permanece hoy en los márgenes de lo social, en parte debido a la aura conspirativa que se le confirió en la primera ola. Sin embargo, una vez que la eugenesia se asoció con la política social nazi, se puso en evidencia su función de intervención y control social, que reflejaba los valores de una clase dominante fascista y negaba el principio democrático de la elección. Si la eugenesia ha permanecido hasta hoy en un segundo plano es porque la ciencia médica no disponía de la tecnología para implementarla, ya que en un primer momento solo podía llevarse a cabo mediante la esterilización obligatoria, la reproducción selectiva y el genocidio. No fue hasta que la ciencia médica mejoró sus prácticas de intervención molecular después de la Segunda Guerra Mundial que se generalizó el debate cultural acerca de los límites de la intervención orgánica. Si bien se podía aceptar la intervención en el proceso de morir, la intervención en el proceso de nacer era sospechosa. La posición de CAE es que entender el cuerpo como un sistema mecánico que puede ser intervenido genéticamente no es necesariamente una mala praxis; proteger el sistema inmunológico a través de vacunas que fortalecen el sistema orgánico, por ejemplo, puede ser deseable en una sociedad secular donde los ciudadanos las adquieren voluntariamente, mientras que la idea de editar un cuerpo social mediante dinámicas inmunitarias resulta indeseable.

CAE sostiene, sin embargo, que los desarrollos de la segunda ola eugenésica aún son experimentales y aún tiene que pasar un tiempo antes de abrirse camino a través de los niveles de clase para alcanzar proporciones catastróficas. El principal desafío para los centros de poder consiste en transformar la percepción en actividad, es decir, pasar de reconocer el producto a dejarse convencer por él. Su objetivo es «hacer de la actividad eugenésica parte de la vida cotidiana», por ello «el público debe estar convencido de que los procesos racionalizados de reproducción son superiores y más deseables que los medios no racionales de reproducción». Cuando este paradigma esté en marcha, grandes segmentos de la población —sobre todo de la clase media trabajadora— se verán arrastrados hacia este nuevo territorio de producción. Este largo proceso que apenas se divisa, sin embargo, brinda oportunidades para «desarrollar contranarrativas y estrategias resistentes y tácticas», tal y como ensayan los proyectos del colectivo. La complejidad de la situación viene dada por el hecho que, para territorializar los cuerpos colectivos, la eugenesia se ha enmascarado en la retórica utópica de libre elección y del progreso. Es en este sentido que CAE advierte que debemos ser cautelosos, ya que «los vectores de poder han robado y están utilizando con cautela la estrategia de la subversión en la vida cotidiana» para poner en marcha una «revolución de carne silenciosa» (CAE, 1998, 136-137). La trayectoria de CAE experimentó un giro sin precedentes cuando Steve Kurtz fue arrestado por un presunto delito de bioterrorismo bajo la ley patriótica promulgada por Georges W. Bush tras los atentados de 2001. A pesar de que sus cargos criminales fueron retirados tras la resolución de un proceso legal que duró cuatro años, el caso generó un gran debate público sobre la censura en el arte y la libertad de expresión. La intromisión de las fuerzas de seguridad en el domicilio de Kurtz determinó la práctica posterior de CAE, que a partir de entonces se centró en cuestiones relacionadas con la vigilancia y la guerra biológica.

Buen ejemplo de ello es *Marching plague. Germ warfare and global public health* (2006), donde CAE analiza tanto la evidencia científica existente como la retórica que rodea a la guerra biológica a la luz del desarrollo del ántrax y de otras armas biológicas. Mediante un enfoque crítico y clínico sobre la historia social y científica de sus usos, se argumenta que existen muy pocas probabilidades de que tales armas sean usadas para fines terroristas. Yendo a contrapelo de la urgencia pública generada por los gobiernos o por la industria cinematográfica, CAE sostiene que las armas biológicas carecen de la eficiencia, precisión y potencia requeridas para engendrar una devastación de dimensiones catastróficas, por lo que sirven de poco más que para alimentar una «economía de la inutilidad» de la que se benefician los políticos, los medios de comunicación, las corporaciones y los aparatos militares (CAE, 2006, 15). Y, sin embargo, CAE se pregunta por qué se dedican cada año enormes recursos a la investigación y el desarrollo de herramientas para contrarrestar una amenaza imaginaria. La asunción que recorre todo el libro es que «el uso de la abstracción simbólica del miedo [...] ha sido siempre un medio útil para justificar y manifestar las necesidades más perversas de autoridad», que aspiran a militarizar y desingularizar los cuerpos. Sin embargo, tras los atentados del 11 de septiembre, «el miedo reina como unidad de intercambio fundamental en todo el espectro político, económico y militar», y ya no solo constituye una amenaza, sino también un foco de beneficio económico. Con este objetivo, en *Marching plague* se disecciona una compleja economía política basada en la fabricación y distribución del miedo, presentando el argumento de que «la preparación para la guerra biológica es un pretexto para el desarrollo de las tecnologías de guerra biológica y la militarización del espacio público» (CAE, 2006, 20). El libro incluye un examen de las crisis actuales en materia de salud pública y reivindica que el poder militar deje de entrometerse en cuestiones que afectan a la salud pública y a la investigación médica. CAE argumenta que estas deberían ser exclusivamente un dominio de la población civil, quien se verá capacitada para responder ante eventuales ataques biológicos mediante estrategias educativas y preventivas, de detección y de acción.

Aesthetics, necropolitics, and environmental struggle (2018) es el último estudio publicado por CAE y con él consolida la tercera y última línea de investigación: la que se entrega con más fuerza a investigar cuál es el rol de la práctica artística ante los desarrollos necropolíticos del pancapitalismo y sus efectos sobre las condiciones de existencia de la vida humana y no humana. En un momento histórico en el que se libran conflictos bélicos por el control de recursos naturales, retroceden los derechos fundamentales y aumenta la vulnerabilidad de los otros racializados, sexualizados y naturalizados, CAE se compromete a desarrollar un tipo de activismo cultural que consiga contribuir a la justicia medioambiental. El punto de partida es la asunción de que «en la era del Antropoceno, el sistema cultural/natural se ha convertido en un sistema singular de interrelaciones e interdependencias» que destaca por su complejidad. Esta complejidad viene dada —y en este punto se pone de relieve la deuda de CAE con pensadores como Bateson y Guattari— por el hecho de que estos sistemas, que una vez se creía separados, no se pueden totalizar bajo un único modelo. Esta visión contrasta con la que subyace en el intervencionismo tecnócrata, el cual, apoyado en los estudios de biólogos, ecólogos, climatólogos, geólogos, matemáticos e informáticos, tiende a simplificar sus «mapeos ecológicos», lo que convierte la resolución de problemas medioambientales en una tarea imposible.

Estos mapeos cuantitativos no dejan de ser una quimera, dado que «la predictibilidad se extravía a medida que aumenta la complejidad». Partiendo de la premisa que el conocimiento actual sobre las formas de vida dista de ser completo, CAE se pregunta: «¿cómo podemos pretender mapear todas las interrelaciones, incluyendo las de los elementos no vivos del entorno?» (CAE, 2018, 11).

Por otro lado y sin desmerecer su contribución, la ecología conservacionista puesta en marcha por activistas y ciudadanos comprometidos ha demostrado ser ineficiente ante las devastadoras consecuencias de un cambio climático antropogénico de alcance global. CAE cree que una respuesta efectiva a los desarrollos necropolíticos del necrocapitalismo que luche por la justicia medioambiental y por la biodiversidad consistirá en poner en marcha un activismo cultural sostenido en el tiempo que se empeñe en la experimentación con nuevos agenciamientos colectivos de enunciación, una tarea que concierne a «los ámbitos del afecto y de la estética» (CAE, 2018, 12). En su página web, CAE categoriza sus proyectos en *tactical media*, *biotech* y *eco*. Sin embargo, todos se interrelacionan mutuamente en el fondo y la forma. Al objeto de nuestra investigación, sin embargo, nos centraremos en los dos últimos, no solo por una correspondencia temática, sino porque, tal y como hemos anticipado, los medios tácticos se pueden considerar como una metodología en sí misma, y todos los proyectos de los cuales hablaremos se pueden considerar en estos términos.

10.1. La vida como plusvalía. La mercantilización de todo lo vivo y la nueva conciencia eugenésica

Flesh machine (1997-1998) es el título de un proyecto que incluía la ejecución de acciones artísticas, la creación de una página web y un proyecto editorial. Su objetivo era poner en evidencia la existencia de divisiones clasistas de orden biológico en el marco de lo que el colectivo denomina la *economía de la carne*.⁸¹¹ Los artistas desplegaron la *performance* en tres fases, cada una de las cuales ensayaba las fases que atraviesan las personas en los procesos reproductivos: sensibilización, teoría, obtención de pruebas y visualización de los resultados. En primer lugar, algunos miembros de CAE vestidos con bata de laboratorio impartieron una clase en la que hablaban de algunos hechos sobre prácticas eugenésicas al mismo tiempo que proporcionaban indicaciones sobre las acciones posteriores [Fig. 252].⁸¹² En segundo lugar, los científicos y los usuarios se trasladaron a unos laboratorios móviles instalados con motivo de la exposición, en los que se disponían a evaluar la idoneidad de los participantes para transmitir sus genes a través de un programa de donantes. Los usuarios que aceptaban participar, debían rellenar un formulario detallado y, posteriormente, someterse a una extracción de sangre [Fig. 253]. Por último, tras ser procesada en el laboratorio para la obtención de

⁸¹¹ *Flesh machine* se presentó en: Beursschouwburg (Bruselas), Kiasma Museum of Contemporary Art (Helsinki), Public Netbase, Museumsquartier (Viena), Labor Gallery (Graz) y Kapellica Gallery (Ljubljana).

⁸¹² Rebecca Schneider (2000, 64) ha afirmado que el formato clase, a diferencia de la *performance*, se convirtió en un «punto de acceso más amable y fiable» que serviría como prólogo de «un acontecimiento más desafiante». Frontal y predecible, este formato, que al decir de Schneider reúne todas las características de la presentación tradicional, «no solo es un medio funcional para transmitir un cuerpo de información, sino que la presentación tradicional de la presentación teatral [...] proporciona», en palabras de CAE, un «colchón para el impacto del teatro de proceso que sigue».

muestras de células, se extrajo y se amplificó su ADN, que se mostraba en una pantalla [Fig. 254 y 255]. El perfil del donante lo completaba una fotografía que era tomada en el propio laboratorio. De este modo se construía una representación genética de un individuo con la que los participantes podían evaluar el potencial o valorar la calidad de sus cuerpos como productos y, por lo tanto, su posición en la nueva economía del mercado genético. Con este gesto, CAE se proponía revelar los espectros de la eugenesia presentes en el mercado de la fertilidad. A su vez, esta actuación acercaba y exponía al dominio público los procesos científicos de la tecnología reproductiva y anticipaba un debate que estallaría con la finalización del Proyecto Genoma Humano en 2003.

Como declararon en cada una de las presentaciones de *Flesh machine*, el objetivo no era engañar a los usuarios. Después de hablar sobre la difícil situación que atraviesan muchas mujeres ante las presiones económicas que incitan a tener hijos, denunciaban que el sesgo capitalista de las tecnologías de la reproducción puede ser considerado como una expresión de la colonización del aparato de estado del propio útero. Si bien CAE considera que la clase es una herramienta para situar y orientar al usuario en su proyecto, en la segunda fase acaban por sumergirse en la experimentación pública. El escenario escogido para esta ocasión es un equipamiento de criobiología —comúnmente llamado *criolab*— en el que CAE almacenaba diversas muestras de tejido humano para su clonación. Con este laboratorio se pretendía que los propios usuarios se convirtieran en ingenieros genéticos y, como ha sostenido Rebecca Schneider, la posibilidad de que gestionaran ellos mismos los procesos de laboratorio era una manera de «facilitar una relación con el material más táctil, que va más allá del lenguaje representacional» (Schneider, 2000, 64). Como parte del proyecto de investigación, los miembros de CAE recibieron una formación científica en criopreservación celular y técnicas de biopsia, y sobre todos los procesos y materiales necesarios para instalar y poner en marcha un laboratorio improvisado de criobiología siguiendo los protocolos de bioseguridad. Los usuarios que participaban en el experimento tenían la oportunidad de explorar la página web de la empresa BioCom, creada por los mismos artistas y con la cual se proponían apropiarse de la retórica transhumanista acerca de la mejora de la especie humana que impregna las tecnologías reproductivas.⁸¹³ A su vez, pretendían familiarizar al internauta con todos los procesos que atraviesan las personas que deciden someterse a un tratamiento de reproducción asistida [Fig. 256].

La web —aún activa como parte de la presencia digital del proyecto en Internet— incorpora una página, llamada «Programa de donantes», que contiene un archivo de perfiles de donantes de óvulos y espermatozoides⁸¹⁴ e incluso ofrece la oportunidad de rellenar el formulario que se emplea para mapear el perfil biogenético de los donantes.⁸¹⁵ El cuestionario incluye consideraciones tanto

⁸¹³ Como se declara en la página de inicio, «los filósofos pueden especular sobre lo que significa ser un ser humano, pero los genetistas de hoy nos acercarán mucho más a la respuesta. Sus estudios arrojan pistas importantes casi a diario sobre nuestra inteligencia y comportamiento, pero especialmente sobre enfermedades humanas, desde cánceres raros hasta enfermedades mentales. Puede llevar tiempo, pero la ciencia desarrollará pruebas médicas fiables para detectar estos genes con la suficiente anticipación para intervenir». Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/index.html> (último acceso: 16 de marzo de 2020).

⁸¹⁴ Véase: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/table.html> (último acceso: 16 de marzo de 2020).

⁸¹⁵ Se puede acceder al cuestionario por medio del siguiente vínculo: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/form.html> (último acceso: 16 de marzo de 2020).

genéticas, morfológicas y de comportamiento, como hábitos, habilidades y destrezas, intereses, temperamento, comportamiento, eficiencia, enfermedades, disfunciones, etc. Los participantes rellenaron el cuestionario para ver si eran donantes potenciales o si reunían las condiciones para la gestación subrogada. En caso afirmativo, los investigadores de BioCom les entregaban un diploma al mérito genético. Los hombres vestidos de blanco coleccionaban los retratos fotográficos de las personas que pasaban la prueba y afirmaban que existe una correlación entre el material genético y la apariencia física, hasta tal punto que ellos mismos podrían saber quien podría pasar y quien no en un abrir y cerrar de ojos. La tercera y última parte de la *performance* consistía en una subasta. El objeto por el cual debían pujar los participantes era un embrión congelado que CAE obtuvo de una donación de una pareja que ya no lo necesitaba. En una pantalla se mostraba una imagen en tiempo real del embrión y un reloj indicaba la cuenta atrás antes de que el embrión fuera extraído del tanque criogénico. Los investigadores de BioCom informaban a los participantes de que si no conseguían reunir el dinero suficiente para cubrir los gastos del alquiler del congelador, el embrión se descongelaría y moriría. De este modo, CAE volvía sensible la perversa política clasista, racista y mercantilista del sospechoso negocio de la criopreservación de embriones.

BioCom promulga en 1998 lo que Melinda Cooper denominó diez años después «la vida como plusvalía», esto es, una característica que expresa la dimensión biotecnológica de la economía capitalista en la era neoliberal. Cooper sostiene el poder informacional de la materia viva, esto es, las cualidades inmanentes y autopoieticas de la materia, que se han convertido en un valor capital, mercantizable y explotable. El punto del que se parte es que un conjunto de avances que se dieron a principios de la década de los ochenta en campos como la microbiología, la biología celular y la molecular, no solo trajeron nuevas oportunidades tecnológicas, sino también nuevas oportunidades de negocio (Cooper, 2008, 3). La tesis que avanza es que el desarrollo revolucionario del neoliberalismo —que transformó el crecimiento, la productividad y el valor— no se puede entender sin el papel decisivo de las ciencias de la vida, hasta el punto de que hoy parece imposible su consideración sin aludir a cuestiones relacionadas con la economía política contemporánea. La expansión de la comercialización de la vida misma a su vez desestabiliza las categorías económicas convencionales y hace imposible pensar el crecimiento económico sin el crecimiento biológico.⁸¹⁶ Los productos y servicios de BioCom consideran el capital genético como la nueva materia prima: «nuestras ofertas están diseñadas para ayudar a los científicos a ser los primeros en publicar, patentar o comercializar sus descubrimientos. [...] esperamos ayudar en la reconfiguración del cuerpo para ayudarlo a adaptarse a los rigores intensificados de los imperativos pancapitalistas». La narrativa que construyen las corporaciones biotecnológicas es tan importante como la opacidad con la que recubren sus prácticas y las dificultades que construyen para mediatizar el acceso a las propias biotecnologías: «la reproducción se representa espectacularmente y se percibe públicamente como

⁸¹⁶ Las preguntas centrales que articulan la investigación de Cooper son: «¿Dónde termina la (re) producción y comienza la invención técnica, cuando la vida es puesta a trabajar a un nivel microbiológico o celular? ¿Qué está en juego cuando se extiende la ley de propiedad para cubrir todo, desde los elementos moleculares de la vida (patentes biológicas) hasta el accidente biosférico (bonos catástrofe)? ¿Cuál es la relación entre las nuevas teorías del crecimiento biológico, la complejidad y la evolución, y las recientes teorías neoliberales de acumulación? ¿Y cómo es posible contrarrestar estos nuevos dogmatismos sin caer en la trampa de una política neofundamentalista de la vida (el movimiento por el derecho a la vida o la supervivencia ecológica, por ejemplo)?» (Cooper, 2008, 4).

un objeto de plusvalía que puede producirse para satisfacer el deseo del consumidor. [...] Creemos que nuestros procesos racionalizados de reproducción son superiores y más deseables que los medios no racionales de reproducción» [Fig. 257].⁸¹⁷

La web del proyecto, aún activa, proporciona datos factuales sobre el tratamiento de fertilización *in vitro* (FIV) y sobre nuevos métodos para la reproducción asistida. Estos gravitan entorno a las diversas técnicas de recombinación de ADN, lo que designa la transferencia de un gen de un organismo a otro organismo. Este proceso de edición y nueva disposición de diferentes fuentes «es esencial para el rediseño del cuerpo para tareas específicas orientadas a objetivos que complementen mejor su interfaz con la tecnología dentro del espacio real de producción»; en otras palabras, territorializa la vida molecular y la incorpora a la maquinaria de producción capitalista para servir a los intereses del poder. No solo las moléculas son recombinadas, sino también el ámbito de las formaciones fisiológicas y comportamentales: «las características humanas también deben diseñarse racionalmente para eliminar las funciones corporales y las características psicológicas que rechazan la inscripción ideológica».⁸¹⁸ Las proclamas de la empresa biotecnológica redefinen el proceso de reproducción como un tratamiento médico, expropiando la gestión del material genético con argumentos que apelan a la responsabilidad y la racionalidad científico-mercantilista frente a los ineficientes propios procesos fisiológicos de las subjetividades corporeizadas: «en lugar de confiar en la naturaleza para seguir su curso de reproducción, los representantes de BioCom pueden actuar como expertos de mediación». Al confiar el proceso de gestación a la empresa, «la reproducción se ajusta mejor a la necesidad capitalista de eficiencia: no se produce ninguna actividad inútil en el proceso reproductivo y se desperdicia menos material genético [...]. Deje que BioCom demuestre que un “mejor bebé” [...] se puede producir a través de una intervención racionalizada» [Fig. 258].⁸¹⁹

Por último, la presencia web del proyecto también incorpora una página que narra la historia de una pareja que lucha con el problema de la infertilidad y expone las promesas de BioCom para solucionar sus problemas por medio del método de fecundación *in vitro*.⁸²⁰ Para conocer en primera persona los efectos del tratamiento, CAE vivió con la pareja durante varios días y documentó su día a día. Detrás de la historia subyace un subtexto crítico que redirige al usuario hacia una vista más escéptica de la apariencia utópica y neutral con la que se presentan las biotecnologías. Y es que los tratamientos hormonales que inducen la superovulación y la extracción de óvulos tienen unos grandes efectos secundarios. En primer lugar, los pacientes firmaron un consentimiento por el cual

⁸¹⁷ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/product.html> (último acceso: 17 de marzo de 2020). La investigadora y curadora Nicola Triscott ha destacado el valor que tienen los proyectos de CAE por hacer llegar a públicos no especializados las ideas y los procedimientos científicos. La centralidad que ocupa esta preocupación en la obra del colectivo es equivalente a la opacidad deliberada con la que juegan las empresas biotecnológicas. En este sentido, Triscott sostiene que «cada trabajo de CAE funciona como un arte emblemático y como un proceso educativo-discursivo, y tiene como objetivo permitir que las personas se involucren más como ciudadanos en los debates que tienen lugar en la sociedad». Citado en Triscott (2009), «Performative science in an age of specialization: the case of Critical Art Ensemble», en María Chatzichristodoulou, Janis Jefferies y Rachel Zerihan (eds.), *Interfaces of performance*, Farnham y Burlington, Ashgate, p. 158.

⁸¹⁸ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/dnatest.html> (acceso: 30 de mayo de 2019).

⁸¹⁹ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/repro.html> (acceso: 30 de mayo de 2019).

⁸²⁰ Véase: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/family.html> (acceso: 30 de mayo de 2019).

se exime a BioCom de cualquier responsabilidad. En caso de que la producción de óvulos sea exitosa, BioCom propone que los embriones adicionales sean donados a otras parejas que atraviesen dificultades. Cualquier manipulación de los ovarios para tener más hijos, para ser almacenados o simplemente para descartarlos, comportaría un incremento de los costes. Al mismo tiempo, se nos informa de los efectos secundarios de un tratamiento que se alarga veintinueve días y provoca sofocos, dolores de cabeza, olvido y depresión. La vida cotidiana se ve interrumpida por los efectos emocionales y físicos del severo tratamiento que tiene por objetivo producir óvulos activos. El proceso de recolección y fertilización de los óvulos comporta un doloroso proceso de perforación, drenado y extracción de los folículos vaginales, a los cuales se puede llegar por la vagina o con una inyección abdominal. Una vez la fecundación tiene lugar, se implantan dos ejemplares y los restantes se congelan para su uso futuro. La implantación en la cavidad uterina comporta un elevado riesgo de desprendimiento de los embriones del catéter que se inserta a través del cuello uterino.

En una línea similar concibieron *Intelligent sperm on-line* (1999), una *performance* diseñada para público universitario en la que un miembro de CAE que se hace pasar por un investigador de BioCom informa a los estudiantes congregados de que están buscando un donante de esperma *customizado* a cambio de dinero. El acto incluye una retransmisión en directo por Internet en la que un cliente de la clínica de fertilidad —otro miembro de CAE— selecciona a uno de los jóvenes estudiantes para la donación de esperma. Este estudiante es otro miembro de CAE y, tras la selección, basada estrictamente en la apariencia visual, acepta y abandona la sala para firmar el contrato [Fig. 259]. El resto de la *performance* consiste en la conversación agitada que el suceso provocó en la audiencia. Con este proyecto, CAE pone en evidencia los objetivos y métodos del mercado actual de la carne eugenésica, enfatizando las divisiones de clase biológica y acercando los protocolos de las clínicas de fertilización a audiencias no especializadas.⁸²¹ En 1999 CAE creó la Sociedad para los Anacronismos Reproductivos (The Society for Reproductive Anachronisms, SRA en sus siglas en inglés) como un medio económico y un móvil para hablar sobre las cuestiones planteadas en *The flesh machine*. La SRA fue concebida para combatir las expectativas de control total del capitalismo en la gestión del proceso reproductivo. Al decir de CAE, los objetivos de control biopolítico del nuevo orden neoliberal se concretan en cuatro puntos: primero, intervenir de manera radical en el proceso reproductivo para producir plataformas orgánicas que se adapten mejor a las demandas alienantes de su industria y su tecnocracia; segundo, separar la sexualidad del proceso reproductivo y proscribir los impulsos y placeres no racionales al ámbito de la criminalidad; tercero, crear un mercado en el que la intervención médica en el proceso reproductivo de los individuos sea un producto deseado; y cuarto, iniciar un programa eugenésico en el que el cuerpo se recodifique a través del filtro de valores ideológicos que se representan ante el público como hallazgos científicos sin valor que constituyen la naturaleza del progreso humano.⁸²²

⁸²¹ Véase <http://critical-art.net/intelligent-sperm-on-line-1999/> (último acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸²² Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/sra/SRAweb/manifeto.htm> (último acceso: 17 de marzo de 2017).

En oposición afirmativa a esta estrategia de control biopolítico, CAE elaboró un manifiesto de biorresistencia articulado en un decálogo [Fig. 260]. 1. Resistir a todas las iniciativas eugenésicas, tanto a las que se representan en las retóricas retrógradas de la raza y la razón, como en las nuevas retóricas de la necesidad económica.⁸²³ 2. Mantener la conexión entre la sexualidad y la reproducción y luchar para sostener el derecho humano al placer sexual en todos los ámbitos de la vida. 3. Retardar e interrumpir la mercantilización de la carne. 4. Exponer las políticas autoritarias ocultas de la tecnología reproductiva. 5. Crear canales para que las voces de todas las esferas públicas entren en el debate sobre el desarrollo y el despliegue de nuevas tecnologías reproductivas, y defiendan y valoren la voz del aficionado y la del no especialista. 6. Aumentar la concienciación sobre la interconexión de la sexualidad y la responsabilidad social. 7. Proporcionar formas y medios para mejorar la fertilidad y la fecundidad. 8. Empujar los parámetros del prejuicio científico celebrando lo anómalo y lo inexplicable. 9. Vencer la mitología del determinismo genético *hardcore* del mercado. 10. Perturbar las aguas del acervo genético del capital.⁸²⁴ La SRA tomó la forma de otra «ficción performativa» —tal y como le gusta llamarla al colectivo (citado en McKenzie, Schneider y Critical Art Ensemble, 2000, 143)— que fue presentada por primera vez en la Rutgers University (Nueva Jersey) y en el festival *Expo-Destructo: post-media pressure* (Londres, 1999).⁸²⁵ El objetivo del proyecto era abogar por el retorno a los métodos tradicionales de reproducción sin intervención médica y rechazar el divorcio de la reproducción humana del acto sexual. La *performance* adoptó los métodos tradicionales del activismo social y reunió a un grupo de personas en una mesa de información desde la cual distribuían panfletos. A su vez, los participantes tenían la oportunidad de navegar por una web creada para la ocasión.⁸²⁶

La ficción performativa consistió en la construcción y puesta en marcha de una interfaz de diseminación, en la cual un grupo de activistas se dirigían a los usuarios con el objetivo de proporcionar información acerca de los riesgos que comporta la intervención médica en el proceso reproductivo. Además, se alertaba de los problemas que comporta el intento de racionalizar e instrumentalizar el cuerpo por parte del capitalismo biogenético. Con un tono satírico y apoyados en una web dividida en las secciones «Manifiesto», «Promiscuidad nómada», «Braguetas de armar ya disponibles!», «La procesión de los condenados» y «Consejos de fertilidad», los miembros de la SRA ofrecían una serie de consejos a los participantes. Entre ellos se incluía recomendar a las mujeres en periodo de ovulación emparejarse con el máximo de hombres posible para «volver a los

⁸²³ La reflexión crítica sobre los espectros de la eugenesia en nuestro mundo contemporáneo ha acompañado a CAE a lo largo de su carrera artística. En *The concerns of a repentant Galtonian* (2012), producido con motivo de la *Documenta 13*, CAE encarna la conciencia de un biólogo y sociólogo que creyó en las promesas de una visión que permitía entender que «la totalidad de la Tierra, desde el suelo a los animales, a la humanidad misma, podría gestionarse y optimizarse únicamente mediante la aplicación de principios científicos», una visión que en última instancia aspiraba a «formar un ser humano perfecto para una sociedad perfecta». Sin embargo, en un momento de claridad se da cuenta de la locura de sus creencias y comprueba que lo que se pretendía hacer pasar por racionalidad era solo arrogancia: «cualquier intento de diseñar seres humanos no tendría conexión alguna con la evolución y, en cambio, sería significativo solo en relación con los intereses económicos y políticos perversos (no naturales) de aquellos que crean políticas para la selección y eliminación artificial». Disponible en: <http://critical-art.net/the-concerns-of-a-repentant-galtonian-2012/> (último acceso: 29 de marzo de 2020).

⁸²⁴ Véase: <http://critical-art.net/Original/sra/SRAweb/index.html> (último acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸²⁵ *Expo-destructo* fue un acontecimiento público celebrado el 20 de marzo de 1999 en Charing Cross Road, en Londres, donde se reunieron activistas de medios, productores de *webzines* y artistas que trabajaban con medios electrónicos.

⁸²⁶ Véase: <http://critical-art.net/Original/sra/SRAweb/index.html> (acceso: 31 de mayo de 2019).

mecanismos de selección natural de la reproducción humana».⁸²⁷ A ellas también se les recomendaba viajar largas distancias en búsqueda de diversas muestras de esperma, de modo que se seleccionara el mejor para proceder a la fertilización de los óvulos. Los participantes también recibían consejos que se han utilizado a lo largo de la historia para estimular la fertilidad. Estos incluyen remedios a base de hierbas, programas de nutrición, métodos de medicina alternativa, como la reflexología, e incluso rituales. Ante la decaída de la producción de esperma de los ciudadanos estadounidenses por la contaminación, la indumentaria opresiva actual y el exceso de horas que nos pasamos sentados, la SRA recomienda utilizar braguetas de armar para aumentar su producción y ofrece tres modelos distintos. Tal y como comenta Eugene Thacker, la performance de la SRA fue presentada en el *hall* del centro de estudiantes de la Rutgers University un día después de que BioCom presentara su *Intelligent sperm on-line*. La decisión de yuxtaponer las dos *performances* puede ser vista como un intento de contrastar dos posicionamientos sobre los modos de reproducción y, con ello, interpelar a los estudiantes a desarrollar una consciencia crítica sobre la complejidad del tema en cuestión.⁸²⁸

Cult of the new eve (1999-2000) es un proyecto realizado por CAE en colaboración con Paul Vanouse y Faith Wilding, dos artistas cuya obra está regida asimismo por los principios de la experimentación pública, el amateurismo, los medios tácticos y la *performance* ficticia. *Cult of the new eve* (*CoNE* en sus siglas en inglés) fue presentado en la misma época que *Society for reproductive anachronisms* y, como este último, aspira a poner en evidencia los peligros de la industria desregulada de la reproducción. Sin embargo, *CoNE* se aproxima a la cuestión desde otra óptica y, mientras que la SRA lo hace rechazando toda intervención médica en la reproducción humana, *CoNE* la abraza.⁸²⁹ En *CoNE*, CAE se apropia de la retórica cristiana de la salvación por parte de especialistas de la industria y científicos que intentan persuadir al público sobre los innumerables beneficios de las biotecnologías. La recombinación en este caso consistió en extirpar este relato promisorio que circula en los contextos socioeconómicos más legitimados, con el objetivo de resituarlo en las esferas sociales menos legitimadas y que generan más escepticismo, como es la de los cultos religiosos. *Cult of the new eve* comportó la creación de una secta que reproduce la narrativa utópica que la ciencia emplea públicamente para describir los nuevos inventos y las tendencias en la industria biotecnológica [Fig. 261]. De esta manera, CAE pretendía acercar al público una nueva percepción que fracturaba la incuestionada autoridad científica y la revestía de una aura de creencia irracional. Esta maniobra permitía hacer transitar las promesas utópicas de la revolución de la carne hacia prácticas sectarias cargadas de dudas y prejuicios. Como en el caso de *Flesh machine*, la SRA, bajo el proyecto *CoNE*, incluye una *performance* y una página web que hace perdurar la presencia

⁸²⁷ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/sra/SRAweb/nomadic.htm> (último acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸²⁸ Obtenido de Eugene Thacker (1999), «New world (dis)orders report». Disponible en: <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9902/msg00125.html> (acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸²⁹ El proyecto fue presentado en el Museo de Arte Contemporáneo de Toulouse (Francia), en el Hospital de Santa Clara de Róterdam (Países Bajos), en el ESC Medien Kunst Labor (Graz, Austria), en el Centro de Arte y Nuevos Medios de Karlsruhe (Alemania) y en el World Information Organization de Bruselas (Bélgica). También se activó virtualmente en numerosas retransmisiones con motivo de festivales y actividades académicas que tuvieron lugar en varios países.

electrónica del proyecto, al mismo tiempo que ofrece documentación extensiva y un texto de posicionamiento. En su página inicial encontramos toda una declaración de intenciones.⁸³⁰

Si se ocultara la fuente de este texto, el tono de esta declaración podría ser fácilmente confundido con la retórica promisorio de las industrias biotecnológicas cuando presentan descubrimientos que consideran revolucionarios. Tras trece años de trabajo, el National Human Genome Research Institute anunció en 2003 que había completado una secuencia finita del genoma humano, lo que lo habilitaría, en sus propias palabras, para «leer el mapa genético completo de la naturaleza para construir un ser humano».⁸³¹ Francis Collins, que por aquel entonces era su director, se refería al descubrimiento en estos términos: «es un libro de historia: una narración del viaje de nuestra especie a través del tiempo. Es un manual de taller, con un plan increíblemente detallado para construir cada célula humana. Y es un libro de texto de medicina transformador, con ideas que darán a los proveedores de la salud unos inmensos poderes nuevos para tratar, prevenir y curar enfermedades».⁸³² El objetivo de *CoNE* es precisamente conectar dos representaciones aparentemente opuestas —la ciencia racional y la creencia más irracional— no para desestabilizar la ciencia como forma de conocimiento, sino para denunciar unos usos particulares —los guiados por el lucro individual— que pretenden ser legitimados con el críptico discurso de la ciencia y la tecnología. *CoNE* se concibe como una estructura performativa que opera tanto en el plano actual como en el virtual.⁸³³ Las acciones desarrolladas se correspondían con las actividades ordinarias de cualquier culto religioso, como dar sermones, en este caso sobre las maravillas de la biotecnología. *CoNE* conservaba reliquias, textos teológicos, cosmológicos y sagrados, y además ofrecía los sacramentos, como el bautismo o la comunión con Eva, considerada el nuevo Mesías [Fig. 262].

Eva es el nombre con el que CAE bautizó a la primera y única donante del Proyecto Genoma Humano (PGH), cuya sangre fue extraída en el complejo médico de Roswell Park (Buffalo, Nueva York) a principios de los años noventa. La donación voluntaria de las muestras de sangre hizo que se «desbloqueara el genoma humano» y se diera la bienvenida a «la segunda era biológica». La secta *CoNE* cree que los recientes avances en biología molecular permitirán «rediseñar la matriz de la vida por completo», lo que nos pone a las puertas de una «segunda génesis» encarnada por una nueva Eva que pasa a formar parte de la mitología científica.⁸³⁴ Cuando el PGH inició sus procedimientos para mapear y ordenar el genoma humano, requería el ADN de personas voluntarias. Al tratarse de una iniciativa académico-gubernamental, se crearon comisiones genéticas para asegurar que todos

⁸³⁰ «Bienvenidos a la segunda génesis. Hermanos y hermanas, estamos atestiguando una remodelación del mundo. El Cosmos, tal y como ha sido descrito por las religiones del mundo, está muerto. Estamos accediendo a una era en la que los secretos de la creación no están en las manos de Dios, ni tampoco en la misericordia ciega de la Naturaleza. Nosotros controlamos nuestros propios destinos. Nosotros alcanzaremos todas las promesas que las religiones hicieron pero fueron incapaces de mantener. Ya no tienes que tener fe, ni tampoco hace falta que creas. Lo que en un momento fue considerado un milagro, pronto será una realidad común. Podremos saber de una vez por todas que la humanidad no es espiritual, sino material» Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/welcome/bg1.html> (último acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸³¹ Obtenido de: www.genome.gov/human-genome-project (último acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸³² Obtenido de: www.genome.gov/human-genome-project/What (último acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸³³ CAE creó una web corporativa de la secta creada, que emplean como un medio de diseminación de su confesión. Véase: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/welcome/bg1.html> (acceso: 31 de mayo de 2019).

⁸³⁴ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/welcome/bg1.html> (último acceso: 17 de marzo de 2020).

los donantes de sangre fueran anónimos, para proteger sus identidades de los opositores y de los medios de comunicación. Tras ultimar todos los protocolos de admisión, la primera donante fue suficiente y no hizo falta tomar más muestras de sangre. Su ADN fue replicado de forma masiva, con su consentimiento, para mapear y secuenciar los cien mil genes del cuerpo humano con el objetivo de descubrir las funciones de cada uno. Esta donación, este regalo de la vida que permite a los científicos conocer los secretos de la vida, constituye el acervo de conocimiento de la nueva era biológica (CAE, 2013, 96). Esta segunda Génesis no está controlada por Dios, sino por un control humano, y está sucediendo en estos momentos. Los últimos desarrollos en biología molecular ofrecen a los humanos diseñar la vida en todos sus aspectos y según distintos intereses. Bajo el capitalismo biogenético, las plantas, los animales y las personas son remodeladas para servir a los intereses de la eficiencia y del provecho económico. Esta revolución, la cual permite cambiar la naturaleza de la vida, empezó con el descubrimiento de la estructura molecular del ADN en 1953.

Los principios de la secta de la Nueva Eva son, en este orden, proteger su identidad, exponer todos los impostores que quieran hacerse con su trono, contribuir a la construcción de una nueva teología que gobierne en tiempos de la segunda génesis, formar a los fieles como los hijos de la Nueva Eva y erradicar la amenaza extropiana.⁸³⁵ Una de las primeras acciones de *CoNE* es una campaña con la que se pretende apelar al alcalde de Buffalo para que construya un monumento a la donante anónima —la Nueva Eva— por haber contribuido a hacer posible la segunda génesis con su sacrificio de sangre. También solicitan que Buffalo City cambie su nombre por el de Nuevo Edén y que se constituya como la Jerusalén de la segunda edad bíblica [Fig. 263]. La confesión de *CoNE* es monoteísta y absolutista, y por esta razón se pone a disposición una página titulada *Exponiendo a las falsas Evas* donde se denuncian impostoras que pueden ser confundidas con las que instigaron la primera y la segunda génesis. El argumento que se brinda para cuestionarlas es que, a diferencia de la Nueva Eva, las presuntas impostoras no pueden ser estudiadas rigurosamente por medio de procedimientos científico-técnicos. La primera de ellas es la *Eva bíblica*, de la cual «no hay evidencia de su existencia» y la cual solo se materializa por «el deseo de creer en las fantasías de uno mismo». La segunda de ellas es la *diosa Eva* y hace referencia a las Venus paleolíticas, como la mujer sentada de Çatalhöyük, que representa una mujer diosa madre desnuda como un símbolo de fertilidad. Como sostiene *CoNE*, con la diosa Eva la veneración adquirió un sentido práctico, pues asociaba la mujer con la naturaleza y las diosas de la fertilidad. El primer feminismo retomaría esta asociación para poner en valor el devaluado papel que tenía la mujer y para garantizar los derechos de igualdad. A su vez, los «neopaganos» contribuyeron a fortalecer una lucha medioambiental donde convergían las luchas de clases, de raza y de género.⁸³⁶

En la segunda era biológica, sin embargo, «la raza y el género dejan de tener significado». En el nuevo orden material y antiespiritual que se funda, «la inestabilidad del género y la raza tiene un

⁸³⁵ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/welcome/bg1.html> (último acceso: 17 de marzo de 2020). El extropianismo es una de las primeras formas de filosofía transhumanista y cree que en un futuro cercano los humanos podrán vivir de manera indefinida gracias a los avances de la ciencia y de la tecnología.

⁸³⁶ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/false/pop.html> (último acceso: 17 de marzo de 2020).

significado biológico literal, y no solo un significado como un constructo social». Por ello, las políticas de la identidad no tienen cabida en este nuevo régimen. *Eva androide* es otra de las impostoras que *CoNE* pone en el punto de mira [Fig. 264]. Sus prototipos emergieron en el siglo XVIII y los fantasmas de sus desarrollos se analizaron en la novela *La Eva futura*, de Auguste Villiers de l'Isle-Adam, publicada en 1886. La Eva androide, la cual fue presentada visualmente por primera vez en el film *Metrópolis*, «se está convirtiendo en una muestra inofensiva de nostalgia de la era mecánica [...]. La tecnología robótica ha llegado a su final. Solo chips y *software* continuarán evolucionando. A medida que la disciplina de la robótica se desarrolle», prosiguen, «se separará cada vez más de toda conexión humana. El tiempo del antropomorfismo robótico ha acabado, de ahí que haya perdido cualquier demanda ante lo posthumano». La última Eva fraudulenta es la que debe ser más temida y despreciada, y es la que encarna la amenaza extropiana. Es la *Eva virtual*. Su simulación es la que ocupa el trono de lo transhumano y por eso *CoNE* sentencia que debe ser erradicada. Esa figuración es la que cumple con la profecía cartesiana del divorcio entre la mente y la materia, tras lo cual podrá encontrar refugio en el espacio virtual. El proceso de separación de la consciencia del cuerpo para ser cargada (*uploaded*) en el ciberespacio aspira a la fusión de la consciencia con la máquina. Esto implica abandonar y dejar pudrir al cuerpo, lo que constituye una amenaza para la supervivencia de la Nueva Eva, la cual se alimenta de la materia orgánica como fuente de su riqueza: «el cuerpo no es una prisión; no impide que la consciencia se siga expandiendo. Tan solo estamos limitados por nuestra capacidad de conocer. Gracias a la Nueva Eva [...] podemos moldear el cuerpo de manera que sea el fenómeno más perfecto del planeta».⁸³⁷

La fórmula de ficción performativa por la que optaron CAE para presentar *CoNE* en los diversos espacios que la acogieron siempre fue la misma: uniformados con sudaderas rojas con el logo de la Nueva Eva en el pecho y equipados con gafas de sol, se involucraron con los participantes en un espacio abierto [Fig. 265]. Tras repartirles folletos y alabar conjuntamente su credo, los seguidores de la Nueva Eva animaban a los usuarios a que alabaran a la nueva mesías. Como parte de la prédica, CAE diseñó un dispositivo comunicacional equipado con un ordenador que era consultado por los asistentes. Para CAE, la navegación web juega un papel decisivo en el hecho performativo, tanto como las acciones y los intercambios que los artistas mantenían con los usuarios [Fig. 266]. Para fidelizar a los seguidores, CAE invitó a los participantes a unirse a un ritual que recreaba la comunión cristiana. Para ello elaboró unas obleas y fermentó una cerveza con una levadura recombinada que contenía la totalidad del genoma humano. Ambos productos manufacturados se distribuyeron entre el público seguidor del culto, para su consumo.⁸³⁸ A diferencia de la comunión católica, en la que el que recibe el sacramento ingiere una metáfora de Cristo, CAE sostiene que,

⁸³⁷ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/false/pop.html> (acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸³⁸ A pesar de la presencia de equipos científicos en el espacio expositivo, la levadura recombinada no fue elaborada como parte de la *performance*, sino anteriormente, en los laboratorios de la Universidad de Washington y bajo la supervisión de la genetista Mary-Claire King. CAE participó con *CoNE* en la exposición itinerante *Gene(sis)*, a cargo de Robin Held, presentada por primera vez en la Henry Art Gallery, en la Universidad de Washington, de abril a agosto de 2002. Tras el estado de miedo instalado después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, se exigió que la exposición se registrara como «actividad de laboratorio» en el Instituto Nacional de Salud y los proyectos que se incluyeron tuvieron que pasar pruebas de seguridad. Por ello y a diferencia de las presentaciones ulteriores, en esta ocasión CAE no pudo emplear el material recombinado. Véase Robin Held, «Gene(sis): contemporary art explores human genomics», en Robert Mithcell y Phillip Thurtle (eds.), *Data made flesh. Embodying information*, Nueva York y Londres, Routledge, p. 263-278.

con la nueva Eva, «la persona puede consumirla a ella en el sentido material».⁸³⁹ Como nos recuerda CAE, la figura de Eva se presta como un ejemplo que evidencia la apropiación de los símbolos e iconos bíblicos por la práctica cultural y por los discursos científicos. Con la progresiva aceptación de la teoría de la evolución, la ciencia se ha situado en una posición de antagonismo respecto de la teoría de la creación, anclada en una interpretación literal de la figura de Eva y la narrativa del Génesis. Para hacerse con el relato, la ciencia puso en cuestionamiento los argumentos sostenidos por un libro sagrado, contraatacando no solo con argumentos parcialmente empíricos, sino también reapropiándose de los símbolos de la religión.

Este es el caso de la *Eva mitocondrial*, un *Homo sapiens* femenino que constituye el ancestro más reciente del cual desciende la población humana actual.⁸⁴⁰ La *Eva mitocondrial* apareció en África entre cien mil y cuatrocientos mil años atrás. Más allá de la precisión del reloj mitocondrial, la comunidad científica está de acuerdo en afirmar que el primer *Homo sapiens* es mucho más viejo que los seis mil años que tiene Eva según la doctrina cristiana (CAE, 2013, 94-95). *CoNE* sostiene que, a pesar de que el diseño biológico es una práctica tan antigua como la especie humana —la selección de los rasgos vigorosos en el cultivo de plantas y animales—, los mecanismos de diseño eran limitados, ya que si se quería reproducir un cerdo, se necesitaba otro cerdo. Sin embargo, la segunda génesis permite combinar rasgos genéticos de cualquier especie de una generación, sin límites. «El ADN, la base proteínica de nuestros genes, es universal a toda vida. El ADN ahora puede ser recombinado a voluntad. Una especie no es de una naturaleza fija; ahora solo es un conjunto temporal de características genéticas».⁸⁴¹ El alcance que permite el control del diseño genético de las biotecnologías, tal y como se destila de las consignas de *CoNE*, hace emerger una narrativa de la salvación que afirma curas milagrosas, la eliminación de las enfermedades y la conquista de la muerte. A su vez, hace despertar un nuevo tipo de universalismo que une la vida humana y la no humana en una sola forma de vida. Esta forma de interconexión transespecie se basa en la idea de que las diferencias genéticas de escala molecular entre una persona y otra, entre una especie y otra, son tan pequeñas que son prácticamente inconmensurables. En este sentido, el ritual de ingerir cerveza con secuencias genéticas de la nueva Eva pretende servir como una reflexión sobre la interconexión panhumana y sobre los rituales del mundo nuevo, los cuales, en la segunda génesis, pueden ser aprehendidos por nuestros sentidos. «Nuestro pan sagrado es material, no una metáfora de algo inadvertido y trascendental».⁸⁴²

Los apartados que completan la página web oficial de *CoNE* son «Palabras de inspiración», «Nuevos milagros», «Generador de nombre de código genético» y «Nueva sexualidad». El primero es una colección de saberes, profecías y visiones de científicos especializados en medicina y biología molecular afiliados a *CoNE*. El objetivo es acercar a los fieles potenciales a la *nueva Eva* mediante

⁸³⁹ Citado en Critical Art Ensemble (2000), «Performing a cult», *The Drama Review*, núm. 44 (4), p. 172. Disponible en: www.csun.edu/~vcspc00g/603/caecult.pdf (acceso: 31 de mayo de 2019).

⁸⁴⁰ La apropiación también se aplica al «Adán cromosómico», al ancestro común humano masculino más reciente que poseía el cromosoma Y, del cual descienden todos los «cromosomas Y» de la población humana actual. Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Ad%C3%A1n_cromos%C3%B3mico (acceso: 31 de mayo de 2019).

⁸⁴¹ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/mission/pop.html> (acceso: 31 de mayo de 2019).

⁸⁴² Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/mission/pop.html> (acceso: 31 de mayo de 2019).

una retórica basada en la gestión de la conexión universal con todos los sistemas vivos —una comunión panhumana— y en la capacidad de superar la tragedia de la mortalidad. El segundo corresponde a un acopio de milagros de esta nueva era, en la que «lo imposible se convierte en posible, en la que lo supernatural se convierte en natural» mediante unas tecnologías con las que «nuestros cuerpos, nuestro comportamiento, nuestra psicología y nuestras vidas cambian rápidamente de manera milagrosa y maravillosa» [Fig. 267].⁸⁴³ El tercero ofrece a los usuarios utilizar un programa computerizado creado por CAE que recrea una secuencia genética para representar sus nombres propios. El cuarto es una subpágina que difunde el mensaje de que, bajo la segunda génesis, la reproducción ya no se asocia con el sexo y el sexo deja de estar ligado con la reproducción. Según clicamos en los múltiples puntos erógenos de un cuerpo posthumano que han sido tecnológicamente diseñados, emergen unos mensajes donde se nos informa de que hoy «accedemos a una era de liberación reproductiva y sexual» que «pasa por la capacidad de las biotecnologías para descentralizar y multiplicar los puntos erógenos, para estimular las neuronas del placer, para amplificar las sensaciones, para inducir el orgasmo a cualquier edad y de forma continua, para posibilitar el hermafroditismo, para extender la fertilidad, para eliminar la menstruación, etc.».⁸⁴⁴

A través de sus laboratorios móviles, piezas de teatro de la vida cotidiana, intervenciones moleculares en entornos materiales o mentales, y sus publicaciones, el objetivo de CAE consiste en refinar estos métodos, encontrar nuevas aplicaciones, desarrollar las reflexiones críticas e intensificar el accionismo para contrarrestar los efectos represivos de la cultura autoritaria, apropiándose de sus propios métodos y habitando los mismos registros en los que ejerce la coerción. Es en este sentido que se puede decir que los proyectos que han venido desarrollando en los últimos años contribuyen a alimentar un debate público crítico y una cultura del disenso que constituyen un antídoto a la dictadura de la subjetividad de la equivalencia generalizada. De ahí que constituyan máquinas productoras de nuevas configuraciones existenciales articuladas sobre universos de valores heterogéneos. Visto en conjunto, las *performances* ficticias de CAE ponen en práctica lo que Guy Debord llama *détournement*, operación que no se limita a un mero bricolaje de elementos preexistentes, sino a una «interferencia mutua de dos mundos sensibles, o la yuxtaposición de dos expresiones independientes», las cuales «suplantando a los elementos originales y producen una organización sintética de mayor eficacia».⁸⁴⁵ La práctica de CAE puede ser descrita como una expresión de lo que Robert Mitchell llama una «táctica vitalista». En *Bioart and the vitality of media* (2010) Mitchell distingue dos tendencias dentro de la categoría del bioarte, en la cual, al decir del autor, se solapan la historia del arte, la práctica de laboratorio y la teoría de los medios: por un lado, encontramos las «tácticas profilácticas», que emplean medios convencionales —pintura,

⁸⁴³ Entre los milagros destacan, entre otros, el primer mamífero clonado, el desarrollo de una patente para emplear animales como si fueran fábricas, ratones brillantes, ratones que producen esperma humano, los genes vinculados a comportamientos, la oportunidad de decidir el sexo del hijo antes de la concepción, los logros de la batalla contra los genes que envejecen, las sandías cuadradas diseñadas genéticamente, etc. Véase: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/miracles/die.htm> (acceso: 31 de mayo de 2019).

⁸⁴⁴ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/sex/pop.html> (acceso: 31 de mayo de 2019).

⁸⁴⁵ Guy Debord (2006), «A user's guide to Détournement», en Ken Knabb (ed.), *Situationist international anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, p. 15.

escultura, etc.— para construir un relato crítico sobre los usos de las biotecnologías; por otro, encontramos las «tácticas vitalistas», «que se basan en la premisa que el arte se involucra con las problemáticas de las biotecnologías cuando se convierte en su propio medio». El adjetivo *vitalista* se refiere a las prácticas que privilegian la experimentación con las biotecnologías, por oposición a las estrategias de su representación. Por otro lado, este tipo de prácticas agencian a los usuarios con la obra y los artistas, en el sentido de que «emplean a los espectadores como recursos o medios para generar nuevas posibilidades biotecnológicas» (Mitchell, 2010, 27-28).

10.2. El capitalismo biogenético y la colonización molecular. De la vulnerabilidad compartida a la resistencia táctica

GenTerra (2001-2003) es un proyecto realizado en colaboración con Beatriz da Costa, artista fundadora del programa Arts Computation Engineering, de la Universidad de California, cuya práctica habita los intersticios entre el arte, la ciencia y la ingeniería. Con el objetivo de investigar el papel del artista como un agente político involucrado en los discursos tecnocientíficos, sus proyectos adquirirían la fórmula de intervenciones públicas, talleres y nuevas modalidades de escritura crítica. *GenTerra* constituye una exploración pragmática con los discursos que hablan de los impactos que ejercen los transgénicos sobre el medio ambiente y las políticas de la salud humana [Fig. 268]. La presentación del proyecto seguía los parámetros de los proyectos anteriores: charlas, conferencias y una acción que consistía en la extracción de sangre de los usuarios para su posterior manipulación genética. Enfundados en batas blancas de laboratorio, los miembros de CAE se hicieron pasar por investigadores de la compañía biotecnológica GenTerra. Transgenic Solutions for a Greener World, creada por ellos mismos, cuya misión era «crear una relación que sea segura para el medio ambiente y beneficiosa para la gente en todo el mundo [...] resolviendo los muchos problemas sociales y ecológicos que encaramos».⁸⁴⁶ Apoyados en una web creada para la ocasión que se apropiaba de la retórica a la que recurren los laboratorios para lanzar un nuevo producto, los miembros de GenTerra explicaban a los participantes los procesos de creación de organismos transgénicos. A diferencia de *CoNE*, donde los donantes cedían voluntariamente una muestra de su ADN para hacer un test genético, los usuarios de GenTerra tenían la oportunidad de crear nuevas bacterias transgénicas a partir de su propio material genético, el cual era modificado con la bacteria *Escherichia coli*, que habita en el tracto intestinal [Fig. 269 y 270]. Tras ser presentado y activado por primera vez en la Universidad de Pittsburg, el proyecto itineró a varias ciudades del Reino Unido y de Europa.⁸⁴⁷

⁸⁴⁶ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/genterra/index.html> (último acceso: 17 de marzo de 2020).

⁸⁴⁷ El proyecto fue presentado en el Museo de Historia Natural de Londres, en la Gallery Oldham de Manchester, en el Centro Cultural St. Norbert (Winnipeg) y en Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble. Se puede encontrar documentación visual en: <http://critical-art.net/genterra-2001-03-critical-art-ensemble-and-beatriz-da-costa/> (último acceso: 31 de mayo de 2019). El registro audiovisual de la *performance* llevada a cabo en la Gallery Oldham se encuentra disponible en: <http://critical-art.net/genterra-2003/> (acceso: 14 de junio de 2019).

El elemento alrededor del cual giraba el proyecto era la Transgenic Bacteria Release Machine, esto es, un dispositivo robótico con fines lúdicos que Beatriz da Costa había diseñado para la ocasión [Fig. 271]. Sobre una superficie circular se encuentran diez placas de Petri, una de las cuales contiene una cepa de bacteria *Escherichia coli* recombinada con ADN humano, y a pesar de ser transgénica, era inofensiva. Las otras nueve cultivan bacterias y hongos extraídos de los entornos de las diversas ciudades donde se presentó el proyecto. Los usuarios eran invitados a apretar el botón rojo, tras lo cual la plataforma empezaba a moverse circularmente y el brazo robótico seleccionaba y abría aleatoriamente una de las placas. Si coincidía que era la que contenía la bacteria transgénica, se encendía una luz roja. En caso contrario, se encendía una luz verde.⁸⁴⁸ A pesar de que la apertura de la placa de Petri exponía la bacteria al contacto atmosférico, quedaba contenida en la placa de Petri. Sin embargo, tal y como han comentado los propios miembros de CAE, en el clima de bioparanoia que se instaló en la sociedad norteamericana tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 se hacía difícil que pudiera desaparecer toda duda acerca de la seguridad del experimento (CAE, en Da Costa y Philip, 413-427). Esta fue una situación generada deliberadamente por los miembros de CAE, la cual les servía para involucrar a los participantes en un debate que aspiraba a proporcionar una comprensión más matizada de la evaluación de riesgos con respecto a las prácticas de recombinación del ADN. A pesar de que estas bacterias eran inocuas, el dispositivo canalizaba los miedos y los fantasmas relacionados con los transgénicos y las plagas. Como ha sostenido el artista y antropólogo Kodwo Eshun, el hecho de que los artistas se apropiaran del papel de científicos «no es tanto para presentar la verdad, sino que más bien presenta una forma de percibir las cosas, una forma de percibir la ciencia y una forma de experimentar procesos biotécnicos, que son más fáciles de entender. En la medida en que son ellos mismos los que materializan estos procesos, los usuarios «pierden sus abstracciones y pierden su distancia» [Fig. 272].⁸⁴⁹

La misión de *GenTerra* se concreta en cuatro grandes puntos: en primer lugar, descubrir y crear productos para la gestión de recursos que sean armoniosos con los ecosistemas que habitan; en segundo lugar, desarrollar iniciativas biológicas de gestión de recursos medioambientales que ofrezcan una alternativa a la gestión química de recursos medioambientales [Fig. 273]; en tercer lugar, refinar las técnicas biológicas de gestión de recursos naturales de manera que se pueda evitar la repetición de desastres ecológicos; por último, explorar las opciones ofrecidas por los nuevos avances en biotecnología de manera que puedan ser usados como un recurso para el interés común. La web incluye un apartado de preguntas frecuentes que aclaran algunas dudas sobre los procesos de clonación y los organismos transgénicos. En dicho apartado afirman que un organismo transgénico es aquel «cuyos rasgos hereditarios han sido permanentemente alterados por técnicas de diseño genético como resultado de la incorporación de nuevos genes o de la inactivación de

⁸⁴⁸ Obtenido de: <http://nideffer.net/shaniweb/machine.php> (último acceso: 18 de marzo de 2020).

⁸⁴⁹ Declaraciones registradas en una videograbación con motivo de la presentación de *GenTerra* en la Gallery Oldham de Manchester y en el Museo de Historia Natural de Londres. Disponible en: www.artscatalyst.org/genterra (último acceso: 18 de marzo de 2020), 4:30. Más adelante, el miembro de CAE Steve Kurtz afirma, refiriéndose a los usuarios, que «esperamos que con la información que tal vez hayan reunido aquí, puedan mejorar como ciudadanos, como activistas, mejor concienciados de lo que lo estaban antes de visitar la exposición. Si conseguimos eso, podemos estar muy contentos de los resultados» (íbidem, 5:24, 5:43).

secuencias genéticas». Un animal clonado es aquel «que es genéticamente idéntico al animal del que ha sido clonado. Los gemelos idénticos son un ejemplo de cómo la naturaleza produce clones». ⁸⁵⁰ Como parte de sus principios éticos, *GenTerra* no emplea criaturas vivientes. Para elaborar sus productos concebidos para la gestión de recursos medioambientales, la compañía usa diversos tipos de bacterias. Al estar comprometidos con la disseminación de información contrastada, amplia y fiable sobre los productos transgénicos, uno de los puntos importantes era despejar dudas y combatir la desinformación de los productos, políticas y discursos relacionados con las biotecnologías emergentes.

Tal y como sostienen los miembros de CAE, una de las preguntas más comunes que surgen entre los usuarios es si están a favor o en contra de los organismos genéticamente modificados (OGM): «la respuesta por parte de los miembros del grupo siempre es la misma: no nos decantamos por una postura en concreto. Cada proceso o producto debe estudiarse por separado» (CAE, 2013, 49). Algunos resultan ser desastrosos y otros parecen ser realmente útiles. Los animales transgénicos tienen un importante valor para la investigación médica, en el sentido de que «pueden ayudar a aislar el origen genético de algunas enfermedades, mejorar los medicamentos para tratar enfermedades, y permitir una réplica rápida y eficiente de los materiales biológicos para elaborar los medicamentos». *GenTerra*, por ejemplo, produce bacterias que se emplean para hacer insulina. Por otro lado, a pesar de que se ha demostrado que los transgénicos pueden aumentar la producción alimentaria, lo cierto es que podrían comprometer la vida humana y no humana. La principal aportación de la clonación es que nos pueden ayudar a entender mejor los mecanismos de reprogramación de las células, por ejemplo el de las cancerígenas. ⁸⁵¹ Los límites éticos de *GenTerra* son claros: las prácticas que emplean criaturas sensibles son cuestionables en la medida en que las cirugías son dolorosas e invasivas. Por ello, exhortan a las industrias e instituciones privadas y públicas ocupadas en la investigación biotecnológica a que «decidan donde están los límites cuando usan animales como sujetos de investigación. En la medida en que estos animales han estado bajo el dominio de los humanos», sentencian, «no parece haber ninguna diferencia con enviarlos a un matadero o mantenerlos enjaulados como animales de compañía». ⁸⁵²

En sus FAQs (siglas de *frequently asked questions*, “preguntas frecuentes”), *GenTerra* declara que consideran aceptable el empleo de tecnologías transgénicas en células somáticas, una práctica hoy generalizada. ⁸⁵³ Sin embargo, no encuentran aceptables las tecnologías que implican la manipulación de células germinales, esto es, las células biológicas que dan origen a los gametos de un organismo que se reproduce sexualmente. Uno de los problemas a los que nos enfrentamos cuando pretendemos formarnos un juicio crítico sobre los productos transgénicos es que, como indica *GenTerra*, hasta el momento no han habido estudios que hayan analizado, a largo plazo, el impacto

⁸⁵⁰ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/genterra/index.html> (acceso: 1 de junio de 2019)

⁸⁵¹ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/genterra/index.html> (acceso: 1 de junio de 2019).

⁸⁵² Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/genterra/index.html> (último acceso: 18 de marzo de 2020).

⁸⁵³ Una célula somática es cualquier célula biológica que forma el cuerpo de un organismo multicelular, cualquier célula que no sea un gameto, una célula germinal, un gametocito o una célula madre indiferenciada. Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9lula_som%C3%A1tica (acceso: 1 de junio de 2019).

provocado por la liberación de bacterias transgénicas en el entorno. Esto es así porque, entre otros motivos, principalmente no disponemos de una distancia temporal para poder aportar resultados fiables. Sin embargo, los estudios realizados hasta la fecha no observan riesgos notables. En el apartado «Bacteria basics» exponen las principales características de estos seres tan invisibles como importantes [Fig. 274]. Los microorganismos sin núcleo más comunes en la Tierra están íntimamente conectados a las vidas de todos los organismos. Las bacterias están entrelazadas en nuestras vidas y muchas funcionan como compañeras o socias colaboradoras con otros organismos. Esta función simbiótica tiene un gran impacto en la vida de los humanos y de los no humanos. Sus procesos son de una importancia capital para la agricultura, ya que el rendimiento de los cultivos depende de las simbiosis que mantienen las bacterias, que fijan el nitrógeno con las raíces de ciertas plantas. Este fenómeno hace que el nitrógeno atmosférico se transforme en amoníaco en el suelo para el uso de las plantas. Las cianobacterias, a su vez, ejercen una función elemental en los sistemas acuáticos. Son una fuente rica para el plancton del cual se alimentan la inmensa mayoría de los organismos acuáticos de grandes dimensiones.

Durante la fotosíntesis, las cianobacterias liberan oxígeno, el cual se disuelve en el agua. Una gran variedad de organismos dependen enteramente de este oxígeno para su supervivencia, y en la actualidad sus condiciones de supervivencia se ven comprometidas por fenómenos como el agujero en la capa de ozono. Con *GenTerra* comprendemos que las bacterias, al igual que los hongos, tienen una función recicladora muy importante. Al alimentarse de organismos en descomposición, rompen sus tejidos y células en moléculas ricas en nutrientes, algunas de las cuales permanecen en el suelo o en el agua. El proceso de descomposición es tan crucial como la fotosíntesis, en la medida en que produce algas, semillas y otros organismos acuáticos básicos para el crecimiento. Además, las bacterias juegan un papel muy importante en el transporte global de sulfuro, hierro, fósforo y carbón, y tienen una influencia notable en el proceso de meteorización de los sedimentos. Nuestra vida cotidiana se expone a la agencia generativa no humana que ejercen las bacterias. Productos como el queso o el yogur son posibles gracias a sus procesos metabólicos. El vinagre resulta de la conversión de alcohol etílico en ácido acético y actinobacterias. Además, unas enzimas derivadas de las bacterias se emplean para productos como quitamanchas, ablandadores de carne, almidones para la ropa o detergentes domésticos. Por último y tal como hemos visto con Tue Greenfort, las bacterias han adquirido una importancia capital para la industria biotecnológica por el papel que desempeñan en la digestión del petróleo o en el desarrollo de nuevos medicamentos.

En el apartado «Bacteria in action», *GenTerra* declara que uno de sus compromisos es diseminar los usos de las biotecnologías que puedan ofrecer resultados positivos recurriendo a bacterias como agentes activos.⁸⁵⁴ Uno de ellos es el que se orienta a proteger y restablecer la calidad de los

⁸⁵⁴ Como ha sostenido Eugene Thacker, la apuesta por la complejidad constituye una de las cualidades de los trabajos de los colectivos de medios tácticos que reflexionan acerca del cuerpo tecnocientífico, cuya práctica se puede inscribir en la dimensión cultural de la tecnociencia: «Grupos de artistas como Critical Art Ensemble y Biotech Hobbyist colaboran con científicos para crear proyectos que rechazan una postura reaccionaria y reduccionista mientras mantienen la importancia de la crítica». Al decir de Thacker, el trabajo de estos colectivos «puede empezar a demostrar los modos en que la tecnología es más que una herramienta y que esa esquivada materialidad llamada *cuerpo* es algo diferente a la suma de sus

ecosistemas terrestres, acuáticos y atmosféricos. La compañía describe las líneas de investigación activas y los productos en elaboración para servir a estos fines. El primero corresponde a la *biorremediación* y hace referencia a los procesos que usan organismos vivos para degradar desechos tóxicos en subproductos inofensivos como agua, dióxido de carbono y otros minerales. El producto que *GenTerra* está desarrollando en esta línea es el diseño genético de plantas para que produzcan una enzima capaz de desarmar explosivos como el TNT o la nitroglicerina, usándolos como fuente de alimento para las bacterias. Como sostienen, los vertederos de munición constituyen una fuente de contaminación que debe ser atendida. El segundo proceso es el de la *biodestrucción* y se refiere a la capacidad de ciertos microorganismos genéticamente modificados de descomponer sustancias orgánicas complejas y materiales peligrosos almacenados en vertederos. El producto asociado es el diseño de una bacteria que actúe como un depurador que elimine el amoníaco del aire de edificios sucios. La bacteria transformaría el amoníaco en arginina, la cual, por otro lado, podría ser cultivada para elaborar piensos y otros alimentos animales. El tercer proceso es el *bioaumento* y describe la introducción de microorganismos que normalmente no están presentes en los ecosistemas, en un entorno delimitado para limpiar sustancias contaminantes. El producto asociado a esta línea es el diseño de una bacteria que pueda operar de manera más eficiente en un entorno marino en la digestión del petróleo [Fig. 275].⁸⁵⁵

Existe una bacteria que habita los suelos y que es capaz de descomponer los hidrocarburos. Se ha usado con éxito para limpiar vertidos de crudo en el mar. Sin embargo, es preciso diseñar bacterias que resistan las altas concentraciones de sal de los mares y océanos, para poder proteger los ecosistemas acuáticos de manera más eficiente. *GenTerra* también está desarrollando productos para tratar desechos de la industria minera que contienen una alta presencia de ácidos y metales, causantes de la contaminación de aguas subterráneas. El cuarto proceso es el *diagnóstico medioambiental* y su objetivo es desarrollar dispositivos capacitados para detectar y monitorear contaminantes aéreos y acuáticos generados por procesos industriales antes de que los desechos sean liberados en el entorno. El producto asociado es el diseño de una bacteria que actúa como un biosensor, una herramienta sencilla y económica para limpiar el aire y el agua contaminada. En concreto, *GenTerra* ha creado una bacteria bioluminiscente, característica que resulta inoperativa cuando entra en contacto con muestras de tierra contaminadas. También ha diseñado una bacteria que se ilumina cuando entra en contacto con la naftalina —un ingrediente del petróleo—, pues conecta los genes digestivos de la bacteria a unos genes que emiten luz provenientes de otras bacterias marinas. La compañía también ha desarrollado un método de gestión biológica para preservar los campos de cultivo que consiste en el diseño de una bacteria que puede prevenir la podredumbre de las raíces de trigo causada por un hongo que puede arrasar los cultivos en un tiempo récord. Las bacterias diseñadas producen un antibiótico natural que elimina el hongo y

partes». Obtenido de: Eugene Thacker (2003), «Data made flesh. Biotechnology and the discourse of the posthuman», *Cultural Critique*, núm. 53, p. 95.

⁸⁵⁵ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/genterra/index.html> (último acceso: 18 de marzo de 2020).

protege al trigo de otras amenazas. Este método substituye el control químico, que en la actualidad está teniendo un impacto muy nocivo para la salud de las especies humanas y no humanas.⁸⁵⁶

GenTerra pone en marcha la singular metodología que Critical Art Ensemble ha desarrollado en los últimos años. Se trata de lo que el colectivo ha denominado «biología contestataria» y sus objetivos se articulan en tres ejes: en primer lugar, luchar para detener las iniciativas corporativas destinadas a consolidar y controlar el suministro mundial de alimentos, fomentando su descentralización y diversificación, de manera que no puedan ser utilizadas como un medio para reforzar la hegemonía y la dependencia colonial; en segundo lugar, apostar porque toda iniciativa biotecnológica que suponga un gran impacto sobre los sistemas de vida se sometan a un control democrático, lo que contrastaría con el estado actual, en el que el control se cede a las corporaciones y a los aparatos tecnocráticos; en tercer lugar, trabajar para que las biotecnologías que puedan tener un efecto duradero sobre el medio ambiente sean objeto de estudios a largo plazo, de los cuales se condicionaría toda licencia comercial.⁸⁵⁷ Con estas medidas, CAE no quiere paralizar la investigación en organismos genéticamente modificados, sino fomentar la consciencia sobre el hecho de que la seguridad ambiental y pública es de mayor importancia que el beneficio particular. El principio que rige la biología contestataria es la experimentación pública, la cual responde a la preocupación que siempre ha tenido el colectivo por democratizar el conocimiento científico y la intervención. Estas fueron las coordenadas de las que partieron para elaborar el proyecto *Molecular invasion* (2002-2004), desarrollado por CAE en colaboración con las artistas Beatriz da Costa y Claire Pentecost. Basándose en una concepción del arte como una herramienta de transformación social que aspira a generar conocimiento público y fomentar el amateurismo, *Molecular invasion* se proponía acercar a los ciudadanos a discursos anteriormente reservados a especialistas con el objetivo de contribuir al desarrollo de un discurso público informado y crítico sobre los usos y los impactos de las biotecnologías [Fig. 276].

Durante dos años, CAE, Da Costa y Pentecost trabajaron con los alumnos de la Corcoran School of the Arts & Design, de la Universidad de Washington, en el diseño y la puesta en marcha de un dispositivo teatral recombinante que implementara estrategias de biología contestataria. Para ello creó la web *Contestational Biology*, aún activa, que fueron alimentando a medida que se desplegaba el proyecto. En el apartado «Why public experimentation», CAE define la pregunta que estructura el proyecto *Molecular invasion*: «¿Es posible desarrollar un medio de intervención molecular por parte de los aficionados?». Guiados por el ímpetu de dar respuesta a esta pregunta, el colectivo se marcó un objetivo: «¿Sería posible aplicar métodos de ingeniería inversa a una planta modificada genéticamente?». ⁸⁵⁸ Para poner a prueba su hipótesis, CAE adquirió unas semillas de soja, maíz y colza Roundup Ready, tres de las especies más populares que comercializa Monsanto, que en la actualidad se consideran una plaga en los Estados Unidos. Monsanto es una multinacional estadounidense productora de agroquímicos y biotecnologías destinados a la agricultura y es el

⁸⁵⁶ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/genterra/index.html> (acceso: 1 de junio de 2019).

⁸⁵⁷ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (último acceso: 18 de marzo de 2020).

⁸⁵⁸ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (último acceso: 18 de marzo de 2020).

mayor productor de semillas modificadas genéticamente y herbicidas del mundo. Como muchas otras, Monsanto recombinó genéticamente estas especies para tolerar el glifosato, el ingrediente activo del herbicida Roundup que la misma empresa comercializa desde los años noventa. Las semillas Roundup Ready, patentadas legalmente, fueron diseñadas como un producto comercial cuyo atractivo consiste en «proporcionar a los agricultores un sistema de control superior de las malezas» y, por tanto, garantizar más eficiencia y productividad en los cultivos.⁸⁵⁹ Entre las numerosas consecuencias del uso generalizado de estos monocultivos y de su gestión con herbicidas y pesticidas químicos, destacan la emisión de gases de efecto invernadero, el agotamiento de los nutrientes del suelo, el aumento de plagas que son resistentes a los herbicidas y pesticidas, y la sustitución del conocimiento popular de la reproducción de las semillas por una dependencia de las compañías multinacionales.⁸⁶⁰

Con la colaboración de los estudiantes, CAE, Da Costa y Pentecost recurrieron a los bancos de datos de patentes de Monsanto para obtener pistas para poder diseñar un procedimiento biotecnológico efectivo que fuese capaz de llevar a cabo una ingeniería inversa. En el curso de su investigación, identificaron dos compuestos que tendrían el efecto de interrumpir las enzimas que protegen a la planta del herbicida Roundup, como la piridoxina —también conocida como vitamina B₆— y el ácido 3-fosfoglicérico.⁸⁶¹ Partiendo de estos compuestos, el colectivo y los estudiantes elaboraron un agente disruptor químico aunque respetuoso con el medio ambiente, que les serviría para «transformar los rasgos biológicos artificiales de adaptabilidad en susceptibilidad» y, con ello, «establecer un modelo de biología contestataria».⁸⁶² Para testear el prototipo, el equipo plantó varios ejemplares de estas semillas patentadas en el Museo de la Corcoran School, junto a las cuales plantó semillas orgánicas de las mismas especies. Cuando brotaron las semillas y crecieron los planteles, el grupo los pulverizó con el herbicida elaborado y, pasados unos días, murieron todos, lo que demostraba que el proceso de inversión genética era efectivamente posible [Fig. 278]. Los usuarios que visitaban la exposición podían tener una idea clara del proyecto gracias a los despleables informativos que CAE puso a su disposición. Además, el colectivo creó una web para la ocasión donde se explicaban los principios teóricos, éticos, estéticos y políticos del proyecto.⁸⁶³ Como complemento de esta interfaz, CAE publicó el fanzine *Betty Crocker 3000 Presents Food for a Hungry*

⁸⁵⁹ Obtenido de: <http://roundupreadycanola.com.au/> (acceso: 2 de junio de 2019).

⁸⁶⁰ Véase Rene Van Acker, Motior Rahman y S. Zahara Cici (2017, 26 de octubre), «Pros and cons of GMO crop farming», en *Oxford Research Encyclopedia of Environmental Science*. Disponible en: <https://oxfordre.com/environmentalscience/view/10.1093/acrefore/9780199389414.001.0001/acrefore-9780199389414-e-217> (acceso: 2 de junio de 2019).

⁸⁶¹ Véase Mohammad R. Marzabadi *et al.* (1996), «An EPSP synthase inhibitor joining shikimate 3-phosphate with glyphosate: synthesis and ligand binding studies», *Journal of Biochemistry*, núm. 35 (13), p. 4199-4210. Obtenido de: <https://doi.org/10.1021/bi9521349> (último acceso: 19 de marzo de 2020), y Q.K. Huynh (1993), «Photo-oxidation of 5-enolpyruvoylshikimate-3-phosphate synthase from *Escherichia coli*: evidence for a reactive imidazole group (His385) at the herbicide glyphosate-binding site», en *Biochem J*, núm. 290 (2), p. 525-530. Obtenido de: <https://doi.org/10.1042/bj2900525> (último acceso: 2 de junio de 2019).

⁸⁶² Obtenido de: <http://critical-art.net/hello-world-2/> (último acceso: 19 de marzo de 2020).

⁸⁶³ Véase: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (último acceso: 19 de marzo de 2020).

World, incluido posteriormente en el apéndice de *Molecular invasion* (2002), el cual imagina un mundo en el que los alimentos transgénicos son la norma y los no transgénicos son un lujo.⁸⁶⁴

Con *Molecular invasion*, CAE quería dar respuesta a la dependencia que genera las patentes de semillas del capitalismo biogenético. Hoy no solo las semillas deben ser adquiridas a los proveedores corporativos, sino también los químicos necesarios para su correcto crecimiento. En ambos casos, la gestión de recursos es controlada por el capital. Tal y como indica CAE, «este plan ha existido desde el inicio de la agricultura industrial; sin embargo, a las entidades corporativas que controlan totalmente la cadena alimentaria a través de los transgénicos, se les ha dado ahora otra herramienta poderosa que encaja perfectamente en la estructura actual de dominación». La *invasión molecular* del capitalismo biogenético no conoce límites. En la actualidad, «cualquier forma de capital molecular puede ser apropiada; es una frontera abierta. Al igual que con todos los objetos nombrados y controlados, se privatizarán genomas, enzimas, procesos bioquímicos, etc.». El extractivismo no solo es genético, sino también cultural: «lo que antes era comunal y estaba controlado por una autoridad común, ahora se usurpa separando el valor molecular o químico del valor fenotípico holístico». CAE pone el ejemplo de una planta empleada en medicina tradicional que tenía un valor integral —económico, político, espiritual—, la cual, expuesta a las biotecnologías al servicio del capital, puede transformarse en un valor exclusivamente económico como compuesto químico. Este puede ser patentado y, por tanto, aunque la planta se pueda seguir usando libremente, el ingrediente activo, no. De esta forma se elimina la planta de los bienes comunes, lo que constituye un «fenómeno de ecopiratería disfrazada de derechos de propiedad al estilo de Locke».⁸⁶⁵ Es en este sentido que se puede afirmar que en la actualidad la biodiversidad está amenazada por las patentes, que no solo agotan la potencia orgánica de las semillas, sino que ejercen un exterminio cultural y un extractivismo económico estrangulador hacia el agricultor, el cual se ve obligado a comprar semillas estériles año tras año.

Como ha sostenido Vandana Shiva, «las patentes de semillas crean monopolios e ilegalizan las prácticas de los agricultores de guardar e intercambiar sus propias semillas». Al decir de la filósofa, escritora y activista, las patentes de semillas son injustas desde el punto de vista ético, económico y cultural, «porque las patentes son derechos exclusivos garantizados por un invento» (Shiva, 2012). Contrastando con el pensamiento identitario y tecnócrata que guía las operaciones de las multinacionales como Monsanto, para Shiva los métodos de cultivo de la tierra implican modos de pensar y de vivir: «conservar la diversidad conlleva, ante todo, producir alternativas, mantener vivas otras formas de producción. Proteger las semillas autóctonas es más que conservar materias primas para la industria de la biotecnología. Las semillas que hoy están en peligro de extinción, llevan dentro, a su vez, la simiente de otros modos de concebir la naturaleza y otras formas de producir para satisfacer nuestras necesidades» (Shiva, 2008, 10). Para CAE, el argumento que comúnmente

⁸⁶⁴ El texto se puede consultar en: <http://critical-art.net/books/molecular/appdenix1.pdf> (último acceso: 19 de marzo de 2020). Algunas de las páginas del *fanzine* se pueden consultar en: www.printedmatter.org/catalog/24977/ (último acceso: 19 de marzo de 2020).

⁸⁶⁵ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 2 de junio de 2019).

emplean las corporaciones biotecnológicas para justificar la eliminación de los recursos compartidos es que la propiedad común es una forma ineficiente de administrar los recursos. El mensaje principal que se empeñan en lanzar a la opinión pública es que si aumentara la eficiencia, habría más disponibilidad de bienes, y de esta manera se podría obtener más por menos. Sin embargo, tal y como observa CAE, después de dos siglos de capitalismo moderno «sabemos que las únicas personas que obtienen más son los propietarios, mientras que los pobres y los marginados pierden por completo los escasos recursos a los que pueden acceder». En este sentido, «el supuesto de que la eficiencia es un bien totalizador no es más que un ejemplo vergonzoso de los valores particulares de los poderosos, representados e internalizados como universales».⁸⁶⁶

La principal pregunta que se hace CAE es: ¿qué es lo que hay que hacer para poder transformar esta situación de saqueo biológico-cultural generalizado? Y la respuesta, que a su vez funciona como un objetivo programático, es la siguiente: interrumpir los flujos de ganancias no solo mediante dispositivos informacionales que operen en un registro molar, en el orden de las representaciones, sino también, y por encima de todo, avanzar en el desarrollo de un «frente molecular» que se constituya como un medio para materializar las perturbaciones deseadas. En estas coordenadas nace la *biología contestataria*, la cual persigue el objetivo de desarrollar modelos tácticos y herramientas biotecnológicas para la acción directa.⁸⁶⁷ Una de las primeras estrategias diseñadas por CAE es la que denominan *Fuzzy biological sabotage* (“Sabotaje biológico difuso”), la cual se propone combatir de forma indirecta la campaña de colonización molecular capitalista librada en el ámbito orgánico, con una formación científica, una evaluación de riesgos y un código ético. Esta batalla se sitúa en las zonas intersticiales entre lo legal y lo ilegal que aún no han sido completamente reguladas. El individuo o grupo activa una cadena de acontecimientos que conducen a dos acciones principales: por un lado, el acto difuso, y por otro, la agitación que este desencadena. Las herramientas que emplea CAE para este método son microorganismos, plantas, insectos, reptiles, mamíferos, organismos genéticamente modificados y compuestos químicos orgánicos. Otras de las herramientas son agentes biológicos no patógenos como disruptores, los cuales permiten que los agentes resistentes luchen contra la invasión molecular desde sus propias capacidades biofísicas. Esta metodología, en la medida en que no requiere una confrontación física con la autoridad, tiene el beneficio de dificultar el intento de probar la culpabilidad en casos eventuales de denuncias por parte de las corporaciones biotecnológicas o de las autoridades.

Del mismo modo que los medios tácticos no se limitan a ningún medio, para activar estrategias de biología contestataria no existe un modelo único de sabotaje y cada situación requiere un conjunto único de acciones. En la página web creada con motivo del proyecto se detallan algunos ejemplos que CAE ha puesto en práctica y que tienen relación con los problemas ecológicos y el sistema legal de los Estados Unidos. La finalidad de *Fuzzy biological sabotage* no es divertir o causar molestias, sino actuar más bien como un perturbador psicológico, para estimular la paranoia institucional interna o para orientar la atención hacia actividades concretas. El primer ejemplo que describen es una acción

⁸⁶⁶ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 2 de junio de 2019).

⁸⁶⁷ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 2 de junio de 2019).

que consiste en introducir un agente biológico en un contexto espacial concreto. CAE pone como ejemplo la liberación de moscas mutantes en instalaciones de investigación biotecnológicas o centrales nucleares para desencadenar un efecto perturbador. En la actualidad, en el mercado se puede obtener, criar y reproducir fácilmente una gran variedad de moscas alteradas genéticamente, debido a su uso generalizado en los laboratorios de investigación. Entre los lugares donde pueden ser liberadas, CAE propone, entre otros, vestíbulos, estacionamientos, restaurantes y negocios cercanos a las instalaciones. Una vez los enjambres de moscas mutantes sean liberadas en un rango donde se pueda mantener su adaptabilidad, ellas mismas se infiltrarán en los distintos espacios. La percepción de las moscas mutantes por parte de la población suscitará preguntas acerca del origen de estas criaturas. Con mucha probabilidad, las sospechas de los propietarios de negocios locales y de los trabajadores se dirigirán hacia las actividades que puedan estar desarrollando los laboratorios cercanos.

Estas sospechas y la eventual agitación social podrían conseguir que se iniciaran investigaciones sobre los orígenes de las moscas, lo cual haría perder recursos económicos y tiempo material a los empleados. La liberación de moscas mutantes no comportaría ningún peligro medioambiental, ya que, como informa CAE, las condiciones biológicas resultantes de la modificación genética las sitúa en una desventaja adaptativa y compromete su supervivencia a largo plazo. Como nos recuerda el colectivo, «la contaminación estará en la psique humana», más que en el entorno, gracias a «una mosca mutante» que ha sido «liberada en nombre de la resistencia» de «una vida de servidumbre en un laboratorio».⁸⁶⁸ El segundo método que describen es el de la ingeniería selectiva para fines de biorresistencia. La acción consistiría en alimentar a una población en fase de plaga con *Bacillus thuringiensis*, una bacteria que habita los suelos y que comúnmente se utiliza como una alternativa biológica al plaguicida. El contacto con esta bacteria produciría eventualmente una subpoblación de plagas inmunes a ella. De esta manera se podría crear una población que, una vez liberada en el entorno, propagaría los genes resistentes. Como advierte CAE, si bien este método sería bueno solo como estrategia a largo plazo, podría obligar a las corporaciones a aumentar la velocidad con la que responden a los cambios en la población de plagas, lo que tiene un elevado coste económico. Este tipo de intervención tampoco tendría un impacto negativo sobre los ecosistemas, ni tampoco aumentaría la tasa de plagas para los agricultores que emplean métodos orgánicos. Como sostiene CAE, «este método tiene la calificación de baja eficiencia, pero puede ser útil para la disrupción en lugares de ensayo donde la alta eficiencia no es una prioridad».⁸⁶⁹

CAE describe otra metodología que tiene que ver con lo que denominan *Precision targeting* (“focalización de precisión”), una estrategia que consideran central en la práctica de la biorresistencia. El método parte de la idea que cualquier organismo ofensivo siempre tiene un

⁸⁶⁸ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 4 de junio de 2019). CAE informa en su web de que se puede construir un criadero doméstico de moscas mutantes con facilidad y a un precio económico, y detalla tanto los centros de obtención como los cuidados que se requieren para su óptimo crecimiento y reproducción. Las moscas pueden obtenerse en el Bloomington Drosophila Stock Center de la Indiana University Bloomington (<https://bdsc.indiana.edu/>). Para más información sobre los métodos de cría, véase: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 4 de junio de 2019).

⁸⁶⁹ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 4 de junio de 2019).

componente que lo puede llegar a debilitar, y es precisamente el mismo rasgo que supuestamente lo hace fuerte. Como la experimentación pública llevada a cabo con *Molecular invasion*, los procesos biológicos que modifican genéticamente el organismo podrían dirigirse a transformar características de adaptabilidad en rasgos de susceptibilidad. El caso práctico que describen fue activado por los estudiantes de la Corcoran School of Art & Design, y como hemos visto, se proponía subvertir los efectos devastadores del glifosato Roundup Ready, que arrasa con todo lo que encuentra a su paso, incluidos los organismos no modificados. Si las especies Roundup Ready son resistentes al glifosato Roundup Ready es porque se les ha inducido la producción del compuesto químico EPSP sintasa, el cual, a su vez, inhibe la producción de aminoácidos aromáticos. Sin estos aminoácidos, la planta muere. Los productos Roundup Ready incorporan un gen de otra especie que crea una enzima para cumplir esta función. El herbicida Roundup inhibe la enzima orgánica a través de un mecanismo que interrumpe el proceso de biosintetización. Como hemos visto en *Molecular invasion*, CAE ha desarrollado una intervención bioquímica que invierte el mecanismo de defensa mediante la utilización de un compuesto químico que afecta solo a la enzima importada y, por lo tanto, mata solo a los cultivos Roundup Ready. Este método podría servir como una defensa efectiva para los agricultores orgánicos que tienen problemas con los cultivos Roundup Ready [Fig. 279].

Una de las sustancias que cumplen esta función es el *piridoxal fosfato*, un compuesto seguro, barato y tan simple que no puede ser patentado, por lo que no hay responsabilidades civiles asociadas a él.⁸⁷⁰ Otro de los métodos de acción civil que está desarrollando CAE es la creación de un modelo para unir un compuesto colorante a la enzima Roundup Ready. El resultado de la activación de este método sería la transformación cromática de las plantas Roundup Ready para adquirir un aspecto poco complaciente. Según CAE, existen tres requisitos para poder implementar este método: el primero, la creación de un compuesto colorante; el segundo, que el compuesto tenga una mayor afinidad por la enzima Roundup Ready activa que con su enzima endógena; el tercero, que el compuesto y los efectos sean inofensivos para los humanos y los no humanos. CAE sostiene que si el compuesto se pudiera desarrollar, funcionaría como un marcador de competencia en el mercado, puesto que distinguiría los productos en los supermercados y, por tanto, sería un indicador para el consumidor ; en otras palabras, serviría como un sistema de etiquetado. Como sostiene CAE, la consecución de esta acción «demostraría a la cultura corporativa que el futuro de la biotecnología, y de los transgénicos en particular, se convertirá en una cuestión de política pública de una manera u otra».⁸⁷¹ Por otro lado, evidenciaría que toda corporación biotecnológica es vulnerable y que el interés público debe pasar a ser considerado como necesario en sus procedimientos de prueba y distribución.

Sin embargo, como advierte CAE, estos métodos de biorresistencia no ofrecen soluciones inmediatas y su impacto a gran escala depende de un desarrollo que podría tomar años. El grado de especialización de estas técnicas de piratería genética (*genetic backing*) y de ingeniería inversa (*reverse*

⁸⁷⁰ Tal y como informa CAE, se puede acceder a las instrucciones de creación de la Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos. Véase: <https://medlineplus.gov/spanish/druginfo/natural/934.html> (acceso: 4 de junio de 2019).

⁸⁷¹ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 4 de junio de 2019).

engineering), las cuales la asemejan a la piratería electrónica (*electronic hacking*), contribuye a que no sean percibidas como una amenaza por las compañías biotecnológicas. La cuestión del acceso tiene una importancia capital para el desarrollo de estrategias de biología contestataria, ya que, como observa CAE, si «la revolución de los OGM ha sido limpia, [es] porque la resistencia no tiene el capital para montar una contraofensiva en el nivel molecular».⁸⁷² Tal y como ha argumentado Laura Benítez Valero siguiendo a Paul Feyerabend, las prácticas de bioarte «parten de un conocimiento escaso [...] de la biotecnología [...] para acabar convirtiéndola en condición de posibilidad». Proyectos como *Molecular invasion* «devienen plataformas que nos facilitan el acceso [...] a conceptos y técnicas que hasta ahora formaban parte del discurso y la práctica científica», y permiten «construir un discurso crítico sobre lo que está aconteciendo en este ámbito y sobre cómo afecta, o puede afectarnos, en tanto que seres vivos».⁸⁷³ Y, tal y como recuerda CAE, la cuestión de la adecuación del medio es igualmente decisiva y entronca con su filosofía de que las nuevas formas de poder represivo siempre conllevan nuevas formas de resistencia emancipadora.⁸⁷⁴

Otro de los ejemplos prácticos que ofrece CAE es el denominado *Delivery systems* (“sistemas de entrega”), el cual parte de la experiencia del agricultor orgánico canadiense Percy Schmeiser, cuyos campos de cultivo y semillas fueron contaminados por las cosechas vecinas de colza Roundup Ready.⁸⁷⁵ Después de que la empresa Monsanto inspeccionara los campos de cultivo de Schmeiser y comprobara que tuvo lugar una hibridación entre sus especies orgánicas y las plantas genéticamente modificadas de los campos contiguos, demandaron al agricultor por infracción de su patente. CAE propone que esta forma de ataque corporativo se pueda revertir transportando compuestos orgánicos a campos de cultivo transgénico, lo que volvería a causar la hibridación, esta vez en los campos de cultivo Roundup Ready. Este resultado sería visto por las autoridades como un accidente y no habría responsabilidades legales para el agente liberador si se siguen unos pasos concretos. CAE propone usar un globo de aire caliente para transportar los compuestos orgánicos a los campos transgénicos, preferiblemente en un día ventoso. Si la acción se realiza correctamente, el saboteador difuso conseguirá hacerse con un escudo simbólico suministrado por la implausibilidad de la contaminación en caso de pleito. Este es un ejemplo de cómo «la falta de límites orgánicos en el sistema ecológico permite que sujetos radicales utilicen la cultura corporativa en contra de sí misma para fines de distribución».⁸⁷⁶ La última estrategia que mencionan es *Disrupting new product development* (“Interrumpiendo el desarrollo de nuevos productos”), una táctica que se inspira en los principios de sabotaje militar estatal, en este caso para luchar de forma efectiva contra la colonización molecular.

⁸⁷² Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 4 de junio de 2019).

⁸⁷³ Laura Benítez Valero (2013), *Bioarte. Una estética de la desorganización* (tesis doctoral), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 27.

⁸⁷⁴ «Al igual que luchar contra el poder nómada (virtual) requiere tácticas nómadas, la invasión molecular actual tiene que ser enfrentada en el registro molecular de operaciones. Para ejercer la resistencia al progreso en cualquier nivel creíble y efectivo, se deben desarrollar laboratorios rebeldes y recursos humanos canallas en biología molecular» Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 4 de junio de 2019).

⁸⁷⁵ Para más información acerca del caso legal Monsanto Canada Inc. *versus* Schmeiser, véase: https://en.wikipedia.org/wiki/Monsanto_Canada_Inc_v_Schmeiser (acceso: 4 de junio de 2019).

⁸⁷⁶ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 4 de junio de 2019).

CAE afirma que estos principios se concretan en tres direcciones: primero, «solo use la cantidad mínima de fuerza necesaria para lograr un objetivo»; segundo, «focalice el ataque en el eslabón más débil del sistema»; y tercero, «asegúrese sistemas de puntería precisos». A su parecer, la historia del activismo medioambiental se ha mostrado satisfactoria con el segundo principio, e ineficiente con el primero y el tercero, y CAE pone como evidencia las diversas iniciativas de quema de cosechas y de laboratorios por parte de movimientos ecologistas. Según CAE, la ilegalidad del sabotaje directo incendiario provoca que la cultura corporativa acuse de acciones terroristas, no solo para neutralizar al opositor, sino sobre todo para que las corporaciones puedan autorrepresentarse a sí mismas como víctimas de una injusticia. Al estar engarzado con las corporaciones, el estado también sale beneficiado de estas acciones, en la medida en que permite que las agencias de seguridad realicen solicitudes para obtener más fondos y recursos humanos con expectativas muy exitosas. El efecto colateral más nocivo es la culpabilidad de todas las organizaciones, iniciativas y movimientos activistas, las cuales pasan a ser representadas como ecoterroristas o ecofascistas. Esto conlleva la criminalización de los ecologistas y de amplios segmentos de los movimientos emancipadores dedicados a la lucha medioambiental, social, de raza y de género. Además, los artífices de estas acciones se pueden enfrentar a penas de cárcel que pueden llegar a ser muy largas, y, según CAE, «una estadía breve en la cárcel por motivos de desobediencia civil está bien, ya que los confinados se devuelven a las filas con bastante rapidez [, sin embargo,] la pérdida de activistas comprometidos en el sistema penitenciario no es útil a largo plazo».⁸⁷⁷

CAE considera que la contaminación de pruebas en los laboratorios de investigación es una herramienta mucho más sutil y poderosa que la quema de cosechas y la destrucción de instalaciones. A pesar de que las empresas biotecnológicas tengan muchas facilidades para comercializar sus productos, siempre deben realizar investigaciones que demuestren que un producto es seguro. En caso de que las empresas se nieguen a hacerlo, la línea de productos se paraliza por completo. Dado que este tipo de investigación requiere una gran cantidad de protocolos para lograr garantías de rigor científico, la contaminación de muestras y réplicas es muy fácil de realizar: «si cualquiera de las dos está dañada, el estudio debe comenzar de nuevo, porque la investigación no generará el poder estadístico necesario para generar confianza en su validez».⁸⁷⁸ CAE pone el ejemplo de los gusanos que se emplean como un indicador de seguridad con respecto a la toxicidad del suelo causada por los productos biotecnológicos. La acción consistiría en agregar a la muestra más gusanos con pesos diferentes. Esto ejemplifica el tipo de acción indirecta con la que el saboteador interrumpe el funcionamiento de la maquinaria biotecnocapitalista mediante intervenciones moleculares, las cuales, no por corresponder a una escala microfísica, carecen de efectividad. Como sostiene CAE, no se trata de desmerecer los avances en materia organizativa que han alcanzado los movimientos de resistencia y, sobre todo, destaca la migración de los activistas de los sindicatos y partidos —y el concepto de *liderazgo* que comportaba— hacia «células autónomas y coaliciones temporales» que se rigen por un «liderazgo rotativo en constante cambio».⁸⁷⁹ Este

⁸⁷⁷ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 4 de junio de 2019).

⁸⁷⁸ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 5 de junio de 2019).

⁸⁷⁹ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (último acceso: 20 de marzo de 2020).

desplazamiento es correlativo a la transformación del poder sedentario en nómada, y de las estructuras jerárquicas en nodos descentralizados.

A pesar del poco tiempo de que disponen los activistas delante de la cada vez más acelerada invasión molecular, la complejidad y sofisticación de las formas de resistencia ancladas en la investigación, como las que pone en marcha CAE, constituyen una apuesta estratégica que en última instancia aspira a ejercer un impacto sistémico equivalente a las nuevas formas de microfascismo de las que habla Guattari. CAE no asigna al artista una función revolucionaria y sus proyectos no deben ser percibidos como palancas de luchas sociales, sino como *formas de atención pública* con las que, sirviéndose de diversos medios, materiales y estrategias performativas, consiguen intervenir en los imaginarios individuales y colectivos sobre las condiciones de nuestra economía política: «de ninguna manera un artista podría interrumpir el coloso gigante de Monsanto. La única manera de que esto suceda es que se formen grandes redes. Lo que hacíamos era fomentar la atención pública». Y en este sentido, *Molecular invasion* fue un proyecto que pronosticó la ubicuidad de las biotecnologías en la actualidad y las nuevas formas de represión que han conllevado: «*Molecular invasion* será uno de esos proyectos referentes en lo que respecta al jaqueo biológico con fines políticos. Fue profético. Nadie nos escuchó en ese momento. Ahora... la producción de alimentos mediante biotecnologías es una cuestión de actualidad [...]. Cuando las cosas pasan a formar parte del *statu quo*, ya no nos necesitan. Somos investigadores culturales; nos fijamos en cosas a las que la gente no presta atención. Ahora esta causa está trabajando por su propia voluntad» (CAE, citado en Weintraub, 2012, 152).

10.3. Necropolíticas inmunitarias y lucha medioambiental en el Antropoceno. Condiciones de control y de intervención

El último proyecto en el que trabajó CAE sobre las formas de representación y de intervención de los OGM fue *Free range grain* (2003-2004), realizado en colaboración con la artista Beatriz da Costa y con Shyh-Shiun Shyu y Mustafa Unlu, los cuales en aquel momento completaban su formación doctoral en biología. Presentado y activado en la Schirn Kunsthalle de Frankfurt y posteriormente en la ESC Gallery de Graz (Austria), *Free range grain* consistió en poner en marcha una interfaz de experimentación pública en la cual se empleaban técnicas básicas de biología molecular para analizar alimentos genéticamente modificados que circulaban en las redes globales de comercio. Asistido por Shyu y Unlu, el colectivo construyó un laboratorio portátil especializado en la detección de las modificaciones genéticas más comunes.⁸⁸⁰ CAE animó a los usuarios a que trajeran consigo alimentos que creían que habían sido sometidos a prácticas de recombinación genética. Desprovistos de las batas de laboratorio, los miembros de CAE recogieron las muestras y las examinaron durante un periodo de setenta y dos horas para probar si efectivamente se trataba de

⁸⁸⁰ En *Reaching the limit: when art becomes science*, Beatriz da Costa destaca el principio de «interacción no jerárquica» como uno de los valores de un proyecto que «depende claramente de una cooperación activa entre expertos científicos y el propio colectivo». Véase Beatriz da Costa y Kavita Philip (2008, 376).

OGM [Fig. 280 y 281].⁸⁸¹ El proyecto, diseñado para un público europeo —así lo manifiestan en su página web—, tenía un objetivo central que consistía en poner en contraste la fluidez de la circulación de los productos de primera necesidad y las estrategias de contención que imponen las regulaciones internacionales en el contexto de una economía global. La hipótesis de trabajo es que el espacio liso del comercio global, al cual contribuyen las autoridades nacionales, abre la puerta a unas «contaminaciones» contra las cuales dicen que les protege. Esta doble pinza entre la circulación y la contención es, según CAE, una característica que define a la «fortaleza Europa», tal y como hoy atestiguamos con la llamada *crisis de los refugiados*.⁸⁸²

Free range grain fue concebido como respuesta al clima de agitación pública que se instaló en Europa a finales de los años noventa con respecto a los efectos nocivos de los OGM. Ante esta situación, la Unión Europea aprobó en 2003 una ley que obligaba a las empresas a etiquetar los productos genéticamente modificados, incluso los utilizados para trabajar los cultivos o para alimentar al ganado. Tal y como se establece en el Reglamento, esta ley tiene el objetivo de asegurar «el derecho de los consumidores a la información», ya que, como se observa, «el etiquetado de los productos permite a los consumidores elegir con conocimiento de causa y contribuye a que las transacciones entre vendedor y comprador sean justas». El decreto de etiquetado obligatorio de los productos genéticamente modificados aspira a que el consumidor europeo tenga una idea clara sobre el producto alimenticio y, en concreto, sobre «su naturaleza, identidad, cualidades, composición y modo de obtención y fabricación».⁸⁸³ Según CAE, con la implementación de esta ley estricta, sumada al mensaje de precaución que se lanza contra el consumo de alimentos genéticamente modificados, Europa se autoasigna la tarea de fortalecer sus fronteras respecto a los transgénicos. Este intento de controlar e incluso interceptar la circulación de bienes contrasta con la representación de una Europa abierta que participa en la construcción del libre comercio. De hecho, tal y como se afirma en el primer punto del Reglamento, «la libre circulación de alimentos y piensos seguros y saludables constituye un aspecto esencial del mercado interior». Sin embargo, esta libre circulación puede verse comprometida si llega a afectar la salud humana y no humana, de ahí que en el Decreto se establezca que «los alimentos y piensos que contienen o están compuestos por organismos modificados genéticamente o han sido producidos a partir de ellos [...] deben someterse a una evaluación de la seguridad mediante un procedimiento comunitario antes de ser comercializados en la Comunidad».⁸⁸⁴

⁸⁸¹ En la web creada con motivo del proyecto se especifican los diversos instrumentos que se emplearon para el análisis de las pruebas. Entre otros, se encontraba un termociclador (también conocido como reciclador térmico PCR), una microcentrifugadora, un agitador vórtex, una miniestación de electroforesis, micropipetas, microtubos de ensayo, agarosa en polvo y colorante de ADN. Véase: <http://critical-art.net/Original/free/index.html>, apartado «LabTour» (último acceso: 5 de junio de 2019).

⁸⁸² Obtenido de: <http://critical-art.net/free-range-grain-2003-04-cae-beatriz-da-costa-and-shyh-shiun-shyu/> (último acceso: 19 de marzo de 2020).

⁸⁸³ Reglamento (CE) núm. 1829/2003 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de septiembre de 2003, sobre alimentos y piensos modificados genéticamente (texto pertinente a efectos del EEE). Diario Oficial núm. L 268, de 18 de octubre de 2003 p. 0001-0023. Obtenido de: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?qid=1584721619647&uri=CELEX%3A32003R1829> (último acceso: 19 de marzo de 2020).

⁸⁸⁴ Reglamento (CE) núm. 1829/2003 del Parlamento Europeo y del Consejo.

La ley europea no solo menciona la salud como argumento para etiquetar los OGM, sino también la protección de los mercados de los países comunitarios, a la luz de la competencia desleal que podría generar la falta de etiquetaje: «las diferencias existentes entre las disposiciones legales [...] nacionales en relación con la evaluación y la autorización de alimentos y piensos modificados genéticamente pueden obstaculizar su libre circulación y crear las condiciones para una competencia desigual y desleal».⁸⁸⁵ Es justamente en este punto donde CAE percibe una paradoja: por un lado se apuesta por la libertad en nombre de una movilidad global de mercancías y, por otro, se intenta privar esa libertad por razones de salud o con el objetivo de proteger los mercados nacionales. CAE sostiene que esta doble moral con respecto a la libre circulación y el bloqueo de los productos genéticamente modificados tiene un claro correlato con la bipolaridad de las políticas de control migratorio. Sin embargo, si miramos más en detalle las políticas de importación de la Unión Europea, y en concreto la gran dependencia que la Comunidad tiene con respecto a la soja y el maíz transgénico importado de los Estados Unidos, se hace difícil que se pueda mantener el cordón sanitario. Los intereses entretijados de los gobiernos y las corporaciones biotecnológicas que fabrican OGM se delatan en la falta de consenso no solo para establecer los protocolos de análisis que pudieran compartir todos los países, sino también en materia de decisiones estratégicas, como la tomada por los Estados Unidos, que determina que etiquetar los alimentos genéticamente modificados no es beneficioso ni para los consumidores ni para los negocios. La misión de *Free range grain* es precisamente involucrar a la ciudadanía en el complejo debate acerca de los impactos de los organismos genéticamente modificados.

Pasados los tres días protocolarios, los miembros de CAE comunicaban a los usuarios los resultados de las pruebas a las que habían sometido los alimentos que ellos mismos llevaron de sus casas. Si bien el examen no podía determinar con total exactitud que el producto había sido modificado genéticamente, sí que podía aportar resultados conclusivos de que los alimentos no habían sido manipulados. Los productos que habían dado positivo, se expusieron en los espacios en los que fue presentado el proyecto y se ofreció a los participantes que los consumieran libremente a su propio riesgo. Si, por el contrario, se demostraba que los alimentos no habían sido modificados, se reproducía la narrativa sobre la idea que existen algunas áreas de Europa que se mantienen a salvo de productos genéticamente modificados. Uno de los aspectos más relevantes para CAE era poder trasladar los debates acerca de la pureza y la contaminación, al ámbito del discurso público y de la vida cotidiana. Del mismo modo que *Molecular invasion*, *Free range grain* perseguía activar, desde el ámbito de la investigación cultural, un proceso de desmitificación de la biotecnología como área de conocimiento. Como nos recuerda CAE, la incompreensión generalizada de esta parcela de conocimiento está plagada de mitos, fantasías, conjeturas y desinformaciones. Esto tiene que ver con el hecho de que los procesos científicos no forman parte de la cultura industrial y, muy raramente, lo hacen de la vida pública. Esta desconexión con los procedimientos científico-técnicos contribuye a percepciones que están revestidas de una aura teológica, milagrosa o catastrófica.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

Respondiendo a esta situación, CAE se propone facilitar a los usuarios el contacto con los procesos científicos ordinarios de la ciencia y contribuir a su comprensión.

La cuestión del acceso vuelve a cobrar una importancia capital. Presenciar y participar en estos procesos permite que los no científicos se familiaricen con las biotecnologías y contribuye a facilitar su uso y apropiación por parte de los no expertos, en caso deseado. Como ha sostenido Bruno Latour, esta interacción no jerárquica entre expertos y no expertos no es solo estratégica, sino también necesaria, dado que la invasión molecular no conoce fronteras: «la clara distinción entre los laboratorios científicos que experimentan teorías y fenómenos en el interior, y un exterior político en el que los no expertos se las arreglan con valores, opiniones y pasiones humanas, simplemente se está evaporando ante nuestros ojos. En la actualidad», prosigue, «todos nos embarcamos en los mismos experimentos colectivos, mezclando humanos y no humanos, y nadie está a cargo. Esos experimentos realizados en nosotros, por nosotros, para nosotros, no tienen protocolo. Nadie tiene la responsabilidad explícita de monitorearlos».⁸⁸⁶ El efecto más inmediato es que el discurso y las políticas sobre las biotecnologías dejan de ser narrados únicamente por los expertos y las autoridades, con lo que se crea la posibilidad de construir una «ciencia pública» sobre cuestiones de interés público que puede «contribuir a que el significado de las iniciativas científicas sea inmediato y concreto, y no vagas abstracciones, como suelen ser».⁸⁸⁷ *Free range grain* consume el objetivo de la cultura contestataria, la cual, en palabras de CAE, aspira a «reemplazar este discurso [edénico, de la ciencia como garante de la plenitud] por una crítica del poder que desvele las relaciones entre individuos y autoridades biopolíticas, así como sus consecuencias» (CAE, 2013, 112-113).⁸⁸⁸

Las herramientas proporcionadas en *Free range grain* se detallan en la web y son las mismas técnicas y protocolos que fueron puestos a prueba en la experimentación colectiva. La diseminación electrónica de estas herramientas contribuye a secularizar el conocimiento científico y ofrece estrategias para la biorresistencia táctica que pueden ser implementadas en cualquier ámbito [Fig. 282 y 283].⁸⁸⁹ La web incorpora un apartado de preguntas frecuentes sobre el marco legal de la Unión Europea que vela por asegurar el correcto desarrollo de las biotecnologías modernas, en especial de las que se encargan de la producción de OGM. El reglamento establece paso a paso el proceso de aprobación de la evaluación de los OGM caso por caso, y los riesgos para la salud humana y del medio ambiente que podrían suponer la liberación de OGM en el entorno o la introducción de productos transgénicos en el mercado, como el maíz y el tomate. La ley comunitaria sobre la liberación de organismos genéticamente modificados se implementó a lo largo de la década de los noventa y en la actualidad se rige por la Directiva 2001/18/EC sobre la liberación deliberada de OGM en el entorno, la Regulación 1829/2003/EC sobre alimentos y

⁸⁸⁶ Bruno Latour (2011), «From multiculturalism to multinaturalism. What rules of method for the new socio-scientific experiments?», *Nature and Culture*, núm. 6 (1), p. 3.

⁸⁸⁷ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/free/index.html>, apartado «Project Statement» (acceso: 5 de junio de 2019).

⁸⁸⁸ CAE prosigue, «La forma más fácil de transformar las dudas en críticas concretas es suministrar herramientas sencillas y prácticas con una base científica y dentro de su contexto histórico y cultural que permitan evaluar los riesgos de forma independiente» (CAE, 2013, 113).

⁸⁸⁹ Los protocolos para la biodetección de OGM se pueden consultar en: <http://critical-art.net/Original/free/index.html>, apartado «Protocols» (acceso: 5 de junio de 2019).

piensos OGM, la Directiva 2015/412/EU que habilita a los estados miembros a restringir o prohibir el cultivo de OGM en su territorio, la Regulación 1830/2003/EC sobre el rastreo y etiquetaje de OGM, la Directiva 2009/41/EC sobre el uso contenido de microorganismos genéticamente modificados y la Regulación 1946/2003/EC sobre movimientos transfronterizos de OGM.⁸⁹⁰ Los productos derivados cuya fabricación ha comportado el uso de OGM, como el ketchup, se regulan por una legislación sectorial que fue aprobada el 1 de enero de 2018.⁸⁹¹

El reglamento que en la actualidad rige la liberación de OGM en el entorno —Reglamento (EU) 2015/2283, que entró en vigor en enero de 2018— es mucho más flexible que el que era vigente cuando CAE presentó *Free range grain*. El objetivo de este reglamento es, textualmente, que «las empresas alimentarias puedan hacer llegar fácilmente alimentos nuevos e innovadores al mercado de la UE, que mantienen un alto nivel de seguridad alimentaria para los consumidores europeos». Las principales modificaciones con respecto al reglamento anterior —de 2001— han sido: en primer lugar, ampliar la categoría de los nuevos alimentos, que pasan a abarcar aquellos cuyo origen se encuentre en plantas, animales, microorganismos, estructuras celulares o minerales, que sean el resultado de procesos de producción y tecnologías avanzadas —modificados intencionadamente—, que no fueron producidos o usados antes de 1997 y, por tanto, que puedan ser considerados como nuevos alimentos; en segundo lugar, generalizar la autorización de nuevos alimentos, lo que significa que cualquier empresa podrá introducir un nuevo alimento autorizado en la medida en que cumpla con las condiciones de uso, el etiquetaje, los requerimientos y las especificaciones solicitadas; en tercer lugar, elaborar un catálogo unificado de nuevos alimentos⁸⁹² e implementar un procedimiento de autorización y evaluación centralizado; en cuarto lugar, establecer el proceso de evaluación y los plazos para la evaluación de seguridad, lo que a su vez mejorará la eficiencia y la transparencia; en quinto lugar, establecer un sistema más rápido de notificación, evaluación y autorización de los alimentos tradicionales que provengan de países terceros y que en la Unión Europea sean considerados como nuevos alimentos; por último, aprobar las autorizaciones individuales por un periodo de cinco años basadas en la protección de datos, lo que, según la Autoridad Europea de Seguridad Alimentaria, promoverá la innovación.⁸⁹³

La Autoridad Europea de Seguridad Alimentaria (AESA) publicó en 2010 una guía de orientación sobre la evaluación de los riesgos ambientales (ERA, en sus siglas en inglés) de las plantas modificadas genéticamente, fruto de una ley que la Comunidad Europea adoptó en octubre del mismo año.⁸⁹⁴ Este documento constituye un sistema de referencia para evaluar los efectos potenciales de las plantas recombinadas genéticamente sobre el medio ambiente y, al mismo tiempo, define los fundamentos y los pasos a seguir para una evaluación y un seguimiento integral

⁸⁹⁰ Véase: https://ec.europa.eu/food/plant/gmo/legislation_en (acceso: 12 de junio de 2019).

⁸⁹¹ Nos referimos a la Directiva 2015/2283/EU sobre nuevos alimentos, la cual deroga y sustituye las regulaciones 258/97/EC y 1852/2001/EC, vigentes hasta el 31 de diciembre de 2017.

⁸⁹² El *Catálogo de nuevos alimentos* enumera los productos derivados de plantas, animales y otras sustancias que están sujetos al Reglamento de Nuevos Alimentos según la información proporcionada por los estados miembros de la Unión Europea. El *Catálogo de nuevos alimentos* se puede consultar en: https://ec.europa.eu/food/safety/novel_food/catalogue_en (acceso: 12 de junio de 2019).

⁸⁹³ Obtenido de: https://ec.europa.eu/food/safety/novel_food/legislation_en (acceso: 12 de junio de 2019).

⁸⁹⁴ La guía se puede consultar en: www.efsa.europa.eu/en/efsajournal/pub/1879 (acceso: 12 de junio de 2019).

que se llevarán a cabo caso por caso. Los pasos que se detallan para llevar a cabo una ERA de las plantas genéticamente modificadas son: en primer lugar, la formulación del problema y la identificación de peligros; en segundo, tercer y cuarto lugares, la caracterización del peligro, de la exposición y del riesgo; en quinto lugar, las estrategias de gestión de riesgos; y, por último, una evaluación del riesgo global. La AESA considera que los solicitantes deben abordar siete áreas específicas desde una perspectiva sistémica que siga los pasos mencionados anteriormente: 1. Persistencia e invasión de la planta genéticamente modificada (GM) o su compatibilidad familiar, incluida la transferencia de genes de planta a planta; 2. Transferencia de genes de planta a microorganismos; 3. Interacción de la planta GM con los organismos objetivo; 4. Interacción de la planta GM con organismos no específicos; 5. Impacto de las técnicas específicas de cultivo, gestión y cosecha, incluida la consideración de los sistemas de producción y los entornos receptores; 6. Efectos en los procesos biogeoquímicos; 7. Efectos en la salud humana y animal. Además, el documento se complementa con varias consideraciones generales transversales, como principios estadísticos generales para poder analizar los efectos a largo plazo.⁸⁹⁵

En Mayo de 2004, cuando CAE preparaba una presentación de *Free range grain* como parte de la exposición *The Interventionists. Art in the social sphere* (Massachusetts Museum of Contemporary Art), la unidad Joint Terrorism Task Force del FBI arrestó a Steve Kurtz por un presunto crimen de bioterrorismo. Mientras se dirigía al funeral de la muerte de su esposa Hope —la cual falleció de un ataque de corazón el día anterior—, Kurtz fue detenido durante una semana y, tras acordonar su domicilio, le incautaron su gato, ordenadores, manuscritos, libros, el equipo para testear alimentos GM e incluso el cuerpo sin vida de su mujer, ya que según las autoridades podía plantear un riesgo para la salud. Tras una semana de arresto, el comisionado de Salud Pública del estado de Nueva York determinó que el material incautado no planteaba ningún riesgo, era legal y se usaba como recurso docente o para la investigación. Dado que el material confiscado nunca fue retornado, el espacio de la exposición reservado para *Free range grain* quedó intencionalmente vacío y solo se instaló una nota en la que se explicaba la situación.⁸⁹⁶ El FBI confiscó la bacteria *Escherichia coli* utilizada en *GenTerra*, las semillas de Monsanto utilizadas en *Molecular invasion* y las notas manuscritas de un futuro proyecto performativo y editorial titulado *Marching plague*. El caso de Kurtz causó una gran controversia y puso encima de la mesa el debate sobre la libertad de expresión, la libertad académica, la censura y la criminalización de las ideas, al mismo tiempo que evidenció la intromisión del gobierno en universidades, museos y casas particulares para silenciar el derecho a opinar, pensar e investigar. Sin embargo, este suceso no impidió a CAE continuar con su actividad. En 2008 CAE presentó *SEIZED* en el Hallwalls Contemporary Art Center, de Buffalo (Nueva York), una instalación hecha con todos los desechos que Kurtz encontró en su casa tras la confiscación, entre los cuales había una cantidad asombrosa de basura, incluidas cajas de pizza, cientos de botellas vacías, trajes *hazmat* y cinta amarilla de precaución.⁸⁹⁷

⁸⁹⁵ Obtenido de: <https://efsa.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.2903/j.efsa.2010.1879> (acceso: 12 de junio de 2019).

⁸⁹⁶ El arresto de Kurtz generó una gran controversia y movilizó a un gran número de personas, colectivos e iniciativas para apoyar su defensa. Se creó una página web que resume los detalles del caso. Disponible en: <http://critical-art.net/defense/> (último acceso: 20 de marzo de 2020).

⁸⁹⁷ Obtenido de: <http://dev.autonomea.org/node/11015> (último acceso: 20 de marzo de 2020).

Marching plague (2005-2007) es una exploración, a través de prácticas videográficas, performativas y de instalación, de la historia de los programas de guerra bacteriológica. Partiendo del fracaso demostrado tanto desde el punto de vista militar como desde el científico, el proyecto pone el punto mira en aquellos relatos que justifican las millonarias inversiones que les dedican los gobiernos en todo del planeta. Estas consideraciones han servido como base para desarrollar dos acciones, una instalación y el libro *Marching plague. Germ warfare and global public health*, cuyo manuscrito, incautado y nunca devuelto por el FBI, obligó a CAE a reconstruirlo, por lo que se publicó dos años más tarde (2006). La primera de estas acciones se llevó a cabo en el año 2005 en la isla de Lewis, la cual forma parte de las islas Hébridales Exteriores de Escocia. A varias millas de la isla de Lewis, entre 1952 y 1953 el ejército británico realizó un programa de experimentos secretos con el fin de comprobar si una plaga podía ser usada como una arma táctica de nave a nave.⁸⁹⁸ El primero de los ensayos, la operación Cauldron, consistió en comprobar si los conejillos de Indias que se enjaularon en un pontón flotante podrían ser infectados con la bacteria *Bacillus subtilis*, que en la actualidad no se considera un patógeno humano. Después de pulverizarlos con el caldo bacteriano desde un atomizador presurizado sostenido por una grúa ubicada en la parte trasera del bote, fueron sometidos a pruebas para detectar en ellos rastros de *Bacillus subtilis*.⁸⁹⁹ Para el total de los ensayos se usaron 3.492 cobayas y 83 monos, y muchos de los que murieron fueron sistemáticamente disecados.⁹⁰⁰ Inicialmente las pruebas se consideraron un éxito. Sin embargo, las pruebas bacteriológicas que un año más tarde se practicaron a los animales, determinaron que los ensayos fueron un fracaso y la brucelosis —la enfermedad infecciosa que se quería transmitir a los animales— dejó de ser percibida como una arma poderosa en las guerras bacteriológicas.

En el marco del ensayo final de la serie de pruebas, el barco de arrastre Carella —el cual viajaba con dieciocho tripulantes— ignoró las advertencias de permanecer a una distancia prudencial y, sin saberlo, navegó atravesando una nube plagada de la bacteria *Yersinia pestis* mientras regresaba de faenar en aguas islandesas.⁹⁰¹ Este hecho originó una notable preocupación por un posible brote de peste en el noroeste de Inglaterra. El Carella no fue sometido a examen médico o desinfección. Ignorado por la tripulación, el barco fue sujeto a una observación encubierta durante veintidós días y sus comunicaciones de radio fueron monitoreadas para interceptar cualquier llamamiento médico de socorro. El periodo de vigilancia incluyó un permiso de licencia en tierra en la localidad costera de Blackpool, durante el cual la tripulación se mezcló con la gente de la ciudad. Ninguno de los tripulantes contrajo la enfermedad. El incidente se trató en las más altas instancias gubernamentales

⁸⁹⁸ Los científicos de Porton Down y la Royal Navy participaron en la liberación de agentes biológicos, como la peste neumónica y bubónica, la brucelosis y la tularemia, y analizaron los efectos de los agentes en monos enjaulados y cobayas.

⁸⁹⁹ Véase una información detallada sobre el programa británico de investigación sobre armas biológicas (BW en sus siglas en inglés) en Elizabeth A. Willis (2003), «Seascape with monkeys and guinea-pigs: Britain's biological weapons research programme, 1948-54», *Medicine, Conflict and Survival*, núm. 19:4, p. 285-302. Obtenido de: www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13623690308409703?journalCode=fmcs20 (acceso: 12 de junio de 2019).

⁹⁰⁰ Véase «Operation Cauldron» en *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Cauldron (acceso: 12 de junio de 2019).

⁹⁰¹ La enterobacteria *Yersinia pestis* es un bacilo gramnegativo anaerobio facultativo y patógeno primario, del género *Yersinia*, que produce en el ser humano la peste pulmonar, la peste bubónica y también la peste septicémica. Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Yersinia_pestis (acceso: 12 de junio de 2019).

y pasó por el First Sea Lord y el canciller de la Hacienda del Reino Unido, Rab Butler, el cual representaba al primer ministro, Winston Churchill. El acontecimiento se encubrió con éxito y, una vez pasado el peligro, se ordenó quemar la mayoría de los documentos relevantes del caso.⁹⁰² El 13 de octubre de 2005 Critical Art Ensemble regresó a la isla de Lewis para recrear este experimento histórico.⁹⁰³ El lugar escogido fue la línea costera de una de las islas Hébridas. En el registro fotográfico de la acción, que se puede consultar en la web, observamos como uno de los miembros de CAE prepara el caldo bacteriano que se empleará para rociar a los conejillos de Indias [Fig. 284]. En otra, se observa como estos son ubicados en jaulas, las cuales se sitúan en una plataforma flotante en el centro de la bahía [Fig. 285]. Con el objetivo de señalar la ubicación del barco y marcar una distancia prudencial que deben mantener las embarcaciones que puedan navegar en los alrededores, CAE encendió una bengala que desprendía un humo anaranjado [Fig. 286].

Uno de los miembros de CAE cebó la bomba con el caldo bacteriano antes de que fuese liberado por medio de un pulverizador presurizado situado en la parte trasera de un bote. Una vez transcurrido el periodo de exposición, los conejillos fueron extraídos de las jaulas y frotados con hisopos para detectar posibles rastros de *Bacillus subtilis*. Los resultados de la *performance* de CAE fueron los mismos que los que obtuvo el ejército británico hace más de medio siglo: «nuestros resultados fueron tan decepcionantes como el experimento original, dado que solo alcanzamos uno de los treinta conejillos de Indias». Con su *reenactment*, tal y como sostienen, «demostramos otra vez que las armas bacteriológicas no solo son una idea estúpida, sino que tampoco es práctica». Otra de las diferencias con los ensayos militares es que los animales que se usaron en la recreación salieron ilesos: «ningún conejillo de Indias fue herido o agitado durante el experimento».⁹⁰⁴ *Marching plague* desplaza el foco de las representaciones y los impactos de la biotecnología a sus usos para fines de vigilancia o como arma química en conflictos bélicos. La carrera bacteriológica que estalló tras las dos guerras mundiales tan solo se atenuó con motivo de la Convención sobre la Prohibición del Desarrollo, la Producción y el Almacenamiento de Armas Bacteriológicas y Toxínicas (1972), el primer tratado de desarme multilateral que prohibía la producción de este tipo de armas, que complementaba al Protocolo de Ginebra de 1925.⁹⁰⁵ Aunque los Estados Unidos firmaron y ratificaron el tratado, en 2001 la Administración de Georges Bush lo rechazó porque, según dijo, había treinta y ocho problemas en su formulación. Bush apeló a la necesidad de contrarrestar las amenazas de armas químicas y biológicas provenientes de otros países, los cuales estaban invirtiendo presuntamente miles de millones de dólares en desarrollar, probar y almacenar armas

⁹⁰² Tras el incidente con el barco de pesca, los científicos británicos deseaban realizar más ensayos fuera del Reino Unido. Con este objetivo, Churchill aprobó un plan para llevar a cabo pruebas en un territorio británico de ultramar, en concreto en las Bahamas, el cual, según los investigadores, era mejor lugar para realizar pruebas sin restricciones. En 1954 científicos británicos se trasladaron a una zona costera cerca de una isla deshabitada de las Bahamas para liberar nubes de virus portadores de encefalitis equina venezolana. Recientemente se ha descubierto que dicho programa de ensayo con armas químicas se llevó a cabo en Obanaghoro, en el sur de Nigeria, otra posesión imperial británica. En esta localidad se encontró un lugar para pruebas de campo en el que los científicos pasaron quince meses dispersando y evaluando los efectos de grandes cantidades de gas nervioso. Véase:

www.independent.co.uk/news/uk/politics/how-the-british-government-subjected-thousands-of-people-to-chemical-and-biological-warfare-trials-10376411.html (acceso: 13 de junio de 2019).

⁹⁰³ El registro audiovisual de la *performance* se encuentra disponible en: <http://critical-art.net/marching-plague-2006/> (acceso: 14 de junio de 2019).

⁹⁰⁴ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/marching/index.html> (acceso: 13 de junio de 2019).

⁹⁰⁵ Obtenido de: https://en.wikipedia.org/wiki/Biological_Weapons_Convention (acceso: 13 de junio de 2019).

químicas y biológicas que ponían en peligro la seguridad nacional y amenazan las buenas relaciones con otros países.

Fue con este pretexto que la Administración de Bush revitalizó la carrera bacteriológica después de los atentados del 1 de septiembre de 2001. Cabe decir que en la Convención sobre armas biológicas de 1972 existe un vacío legal, ya que permite el uso de tipos y cantidades apropiadas de agentes biológicos para «fines profilácticos, protectores u otros fines pacíficos», esto es, defensivos. Del mismo modo, permite la «investigación», y no el «desarrollo».⁹⁰⁶ Además, la Convención no incluye nada sobre ingeniería genética porque en los años setenta la investigación biotecnológica no estaba desarrollada. Aprovechando este vacío legal, la CIA (sigla en inglés de Central Intelligence Agency, la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos de América) activó innumerables programas de ofensa, y no de defensa, o para «promover la paz». Tras los atentados terroristas de 2001 se almacenó rápidamente un faraónico arsenal militar en el golfo Pérsico, que iba a ser utilizado en el inminente bombardeo de Irak. El gobierno de Bush utilizó los ataques con ántrax⁹⁰⁷ ocurridos una semana después de los atentados terroristas, como la justificación para extender la campaña contra el terrorismo internacional a Irak, y acusó a Irak, Corea del Norte, Irán, Siria y Libia de violar el tratado internacional que prohíbe las armas de la guerra con gérmenes.⁹⁰⁸ Fue a raíz de estos sucesos que se reveló públicamente el arsenal de armas biológicas de los Estados Unidos —en clara violación de las leyes y los convenios internacionales—, acumulado con el pretexto de acogerse a fines estrictamente defensivos y para frenar el uso de las armas biológicas por otros países. Su programa de armamento biológico incluía la elaboración de una bomba de racimo para dispersar las armas biológicas, la construcción de una planta de armas biológicas a partir de materiales disponibles en el mercado, el diseño genético de una cepa de ántrax más potente, la producción de esporas de ántrax secas y armadas en cantidades mucho mayores que las necesarias para la propia investigación, la producción de armas alucinógenas, como el gas bencilato de 3-quinuclidinilo, y el desarrollo de armas «no letales» similares al gas que Rusia utilizó para poner fin al asedio del teatro Dubrovka de Moscú en 2002, en el que murieron ciento setenta personas y centenares resultaron heridas.⁹⁰⁹

Históricamente, los ensayos para testear las armas biológicas no solo se han usado sobre animales no humanos, sino que los propios cuerpos humanos con frecuencia se han convertido en objeto de pruebas encubiertas que se hacían sin el consentimiento de las víctimas. Este es el caso de la operación Sea-Spray (“bruma”), un experimento secreto liderado por la Marina de los Estados Unidos que tuvo lugar en 1950 y en el cual se rociaron nubes de bacterias *Serratia marcescens* y *Bacillus globigii* sobre la bahía de San Francisco (California) sin alertar a las autoridades sanitarias. Los datos recogidos en cuarenta y tres puntos diferentes determinaron que San Francisco había recibido

⁹⁰⁶ Obtenido de: https://en.wikipedia.org/wiki/Biological_Weapons_Convention (acceso: 13 de junio de 2019).

⁹⁰⁷ El ántrax (*carbunco* en lengua castellana) es una enfermedad causada por la bacteria *Bacillus anthracis*, un microbio que vive en la tierra. La enfermedad es mucho más común en los animales que en el ser humano. Como enfermedad humana, el ántrax fue la primera patología originada por un agente bacteriano, observada por primera vez en 1863.

⁹⁰⁸ Véase: https://en.wikipedia.org/wiki/2001_anthrax_attacks (acceso: 13 de junio de 2019).

⁹⁰⁹ Obtenido de: www.globalresearch.ca/the-bush-administration-s-secret-biowarfare-agenda/9685 (acceso: 13 de junio de 2019).

suficiente dosis de agentes patógenos para que ocho cientos mil residentes —es decir, la población total de la ciudad en 1950— inhalasen millones de partículas cada día durante la semana de fumigación. El mismo año, once residentes fueron ingresados en el Stanford Hospital por infecciones del tracto urinario graves y muy inusuales. Diez de ellos se recuperaron, pero el paciente Edward J. Nevin murió tres semanas después. Los casos de neumonía e infección de las válvulas cardíacas aumentaron en San Francisco tras la liberación de las bacterias. La relación con la dispersión de los agentes sigue siendo hoy en día objeto de disputas.⁹¹⁰ Por otra parte, la bacteria también se combinó con fenol y un simulador de ántrax y fue aplicada por científicos militares de los Estados Unidos y del Reino Unido como parte de los ensayos DICE (siglas de Dorset Biological Warfare Experiments, también conocidos como DICE Trials) que se realizaron desde 1971 hasta 1975.⁹¹¹

El 24 de febrero de 2007 CAE hizo un recreación de la simulación del ensayo con ántrax llevado a cabo por la Marina en la ciudad de San Francisco, en este caso en la ciudad alemana de Leipzig. La acción se tituló *Target deception* y se inscribía dentro del proyecto *Marching plague*.⁹¹² En lugar de pulverizar a la totalidad de la población de la ciudad, CAE determinó un objetivo concreto: el Consulado Americano. Para llevar a cabo la acción, se identificaron dos puntos desde los cuales se rociaron compuestos bacteriológicos: las torres del nuevo Ayuntamiento (Neues Rathaus). El edificio público que se escogió para la acción encarnó temporalmente a todas las ciudades cuyas poblaciones se convirtieron en conejillos de Indias del programa de guerra bacteriológica de los Estados Unidos. Esta acción hubiera sido impensable en los Estados Unidos, donde el riesgo y la obsesión por la seguridad impiden que se usen edificios públicos para fines artísticos: «dado que Alemania no es un estado reaccionario, aún es permitido el uso de edificios públicos por el propio público».⁹¹³ En el registro fotográfico de la acción, que se puede encontrar en la web creada para el proyecto *Marching plague*, observamos un miembro de CAE preparando un compuesto de *Bacillus subtilis* [Fig. 287]. La acción se llevó a cabo con la ayuda de un regimiento de voluntarios que, enlistados como un Cuerpo de Conejillos de Indias Humanos, se disponían a ejercitar sus funciones [Fig. 288]. Una de las primeras acciones consistió en desfilarse frente al Consulado junto con la banda Joachim Gall un seine Original Altranstädter. Seguidamente, el cuerpo rodeó el Consulado y las bacterias fueron propagadas desde las torres. Los conejillos de Indias humanos, uniformados con chalecos amarillos reflectantes, se dispusieron en línea recta frente a la fachada principal, tras lo cual fueron rociados con los compuestos bacteriológicos [Fig. 289].

⁹¹⁰ En las audiencias del subcomité del Senado celebradas en 1977, el ejército reveló por primera vez las pruebas de los ensayos. Los oficiales del ejército alegaron que cualquier vínculo con sus experimentos era totalmente casual. El ejército señaló que ningún otro hospital reportó brotes similares y que las once víctimas tuvieron infecciones tras someterse a intervenciones quirúrgicas, con lo que sugerían que la fuente de sus infecciones se encontraba dentro del hospital. El jurado que resolvió el fallo de la demanda interpuesta por los familiares de la víctima mortal en 1981, determinó que el gobierno es inmune a las demandas judiciales.

⁹¹¹ Para conocer con más detalle la historia de la operación Sea-Spray, así como la de casos similares llevados a cabo en los Estados Unidos desde los años cincuenta hasta finales de los años setenta, véase: https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Sea-Spray (acceso: 13 de junio de 2019).

⁹¹² El registro audiovisual de la *performance* se encuentra disponible en: <http://critical-art.net/target-deception-2007/> (acceso: 14 de junio de 2019).

⁹¹³ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/marching/index.html> (acceso: 13 de junio de 2019).

Después de ser expuestos, CAE frotó a los conejillos humanos con hisopos para comprobar si habían sido alcanzados por bacterias [Fig. 290]. Por último, las muestras fueron entregadas a un laboratorio técnico del Instituto de Microbiología de Leipzig. Dado que solo dos muestras dieron positivo en *Bacillus subtilis*, los resultados fueron inconclusivos. El último de los tentáculos de *Marching plague* fue una instalación que tuvo lugar en la exposición *Germes of deception* (“Gérmenes engañosos”), acogida en la Kunstbygning de la ciudad danesa de Aarhus en el año 2006. El proyecto se hacía eco de los principales fraudes realizados en el siglo XX por parte de sectores militares que buscaban aumentar sus presupuestos presionando para que los gobiernos establecieran programas de guerra bacteriológica. La instalación describía las estrategias empleadas por los gobiernos para convencer a la opinión pública de que los programas de guerra bacteriológica son necesarios para la seguridad nacional. Uno de los engaños más populares fue el llevado a cabo en 1949, cuando un grupo militar de investigación biológica estadounidense liberó cultivos de *Serratia marcescens* —esto es, un inofensivo simulador de ántrax— en los conductos de aire del Pentágono. La contaminación aérea por las bacterias tuvo éxito. Sin embargo, la tasa de cobertura de gérmenes al 100% no necesariamente tiene una correlación con la tasa de infección ni con la tasa de mortalidad. El sobrecogimiento de los funcionarios del Pentágono y la alarma generalizada que se produjo ante la contaminación del aire hicieron que se dedicaran generosas cantidades de recursos económicos al grupo de investigación para prevenir ataques biológicos. Esta modalidad de *lobbying* fraudulento motivó la iniciación de muchos de los programas de guerra bacteriológica a lo largo de todo el mundo.

En *Germes of deception*, CAE mapeaba los intrínquilis de estas prácticas y recreó el experimento fraudulento del Pentágono en la institución que acogió el proyecto curatorial.⁹¹⁴ Para ello, la bacteria inofensiva *Serratia marcescens* fue liberada en los conductos de ventilación del edificio. La acción fue acompañada de una visualización del desarrollo de la distribución de las bacterias a lo largo de los diferentes espacios y de un aviso de alarma: si hubiera sido una bacteria peligrosa, todos los usuarios de la Kunstbygning habrían muerto. En el espacio expositivo se elaboró un eje cronológico de los fraudes relacionados con la guerra bacteriológica, combinado con varias placas de Petri con cultivos de *Serratia*. Los programas de guerra bacteriológica y armas químicas desarrollados desde la Primera Guerra Mundial forman parte de lo que CAE denomina la «economía de inutilidad», es decir, una economía que más que seguir criterios de eficiencia ofensiva, solo sirve a intereses económicos de las instituciones que representan a los diversos agentes implicados. Su emergencia en la Primera Guerra Mundial y su revalorización después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 se inscriben según CAE en la producción del espectáculo del miedo con fines represivos y mercantilistas: «el uso de la abstracción simbólica del miedo como signo intercambiable siempre ha sido un medio útil para justificar y manifestar las más perversas necesidades de autoridad orientada a la expansión de las órdenes militarizadas y la supresión de la autonomía individual. Pero en los Estados Unidos», prosiguen, «después de los ataques del 11 de

⁹¹⁴ Como sostiene CAE, «según nuestros hallazgos, Kunstbygning es un sitio adecuado para un ataque de ántrax, ya que la tasa de distribución fue perfecta. Todos nuestros sensores se iluminaron». Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/marching/index.html> (acceso: 13 de junio de 2019).

septiembre, el temor reina como una unidad fundamental de intercambio en todo el espectro político, económico y militar». Desde esta perspectiva, el «signo del miedo» no solo se pone a trabajar para «las fuerzas autoritarias del orden», sino también para «los motores de ganancia» (CAE, 2006, 13).

La fabricación del miedo y la amenaza constituye una oportunidad para ejercer el poder y rentabilizar la incertidumbre. El hecho de que la amenaza sea real, es irrelevante. Lo que importa son los beneficios que reportan las acciones preventivas para detener las supuestas amenazas. De este nuevo espacio para el lucro no solo se alimentan las corporaciones privadas, sino que estas se entretejen con las instituciones públicas en un agenciamiento de poder difuso del cual resulta cada vez más difícil determinar los límites: «una vez que estos signos generales se particularizan en los relatos de invasión corporal y de colapso orgánico, las oportunidades para la rápida apropiación del poder aumentan exponencialmente». Es entonces cuando se produce una colonización molecular en fase de metástasis, un control biopolítico generalizado de orden molar y molecular del que nadie quiere perder tajada: «nuevos fondos para la investigación y para los centros que la albergan, contratos para materiales como vacunas y productos farmacéuticos que detienen los síntomas, contratos de seguridad y mucho más inundan el mercado hasta el punto de que casi todos los aparatos de producción y servicio tienen interés en mantener en juego los espectáculos del miedo y la amenaza» (CAE, 2006, 14). CAE apela a reflexionar si las dimensiones de los presupuestos que los gobiernos en todas las escalas dedican a la seguridad nacional se adecúan al estado de amenaza: «si bien los ataques terroristas han causado severos traumas emocionales tanto a nivel individual como público en los Estados Unidos, la situación difícilmente podría considerarse desde la perspectiva de un pánico masivo» (CAE, 2006, 15). Sin embargo, el entramado de poder formado por el gobierno, las industrias, los medios de comunicación y los poderes militares, fomenta un ambiente de miedo como pretexto para afianzar dinámicas represivas, consolidar instrumentos de vigilancia y constituir un nicho de mercado en sí mismo.⁹¹⁵

A pesar de que incluso desde el propio sector militar de los Estados Unidos se ha desacreditado la investigación en armamentística biológica por los posibles efectos *boomerang*, por la propia sostenibilidad de los cultivos bacterianos y porque fundamentalmente existen otros medios ofensivos más eficientes, se siguen dedicando ingentes cantidades de presupuestos al desarrollo biotecnológico con fines bélicos. Con CAE comprendemos que más que una cuestión táctica, el elemento que subyace es el temor a que se instale en la sociedad un miedo no racional que pueda comprometer el orden público. Por este motivo, resulta imperativo gestionar la producción del pánico de la forma más efectiva para evitar agotar el capital humano. Uno de los hitos de la historia de la gestión del pánico es evitar una futura crisis potencial por medio del desarrollo de una solución preventiva. Esta doctrina se instauró en la Guerra Fría y ha llegado a nuestros días en fórmulas cada vez más sofisticadas. En el ámbito estrictamente bacteriológico, el ántrax es quizás el

⁹¹⁵ «Como individuos, sufrimos esta contradicción entre lo real y lo hiperreal, entre el espectáculo y la vida activa, en forma de una cultura de desperdicio que se basa en la producción altamente rentable de lo inútil a expensas de lo práctico (mejor educación, asistencia sanitaria para todos, salarios justos, etc.)» (CAE, 2006, 15).

elemento que más ha justificado inversiones en programas preventivos recientemente. El argumento empleado es que un ataque de pequeñas dimensiones podría tener un alcance desmesurado.⁹¹⁶ Un mismo compromiso ético-político conduce a CAE a abrir la caja negra de las biotecnologías, a hablar abiertamente de las opiniones divergentes sobre la utilidad de la investigación biotecnológica con fines belicosos y a reflexionar sobre la fabricación y gestión del biopánico como una estrategia de control social. El posicionamiento de CAE es que «la preparación para la guerra biológica es un pretexto para el desarrollo de la tecnología biológica y la militarización de la esfera pública» (CAE, 2006, 20). CAE argumenta que la retórica de la prevención se instrumentaliza para obtener rédito político, aumentar las audiencias en los medios de comunicación, generar ganancias para las corporaciones y obtener presupuestos para la producción de conocimiento militarizado. Visto desde este prisma, más que las bacterias, son las propias instituciones y las corporaciones las que suponen una verdadera amenaza para la salud individual, colectiva y medioambiental.

Marching plague guarda múltiples conexiones con la concepción del biopoder contemporáneo de Roberto Esposito, particularmente con respecto a la noción de *comunización* como modelo de política afirmativa que a su vez debe verse en relación con el concepto de *inmunización*. Heredado del neocomunitarismo norteamericano y la sociología organicista, el significado que la filosofía política confiere a la noción de *comunidad* está enredado con el de pertenencia, identidad y propiedad, es decir, con lo propio (*proprium*). El significado original, por el contrario, se define por lo que es contrario a lo propio, esto es, por lo que no es apropiado, por lo que es propio de todos; lo común se define no en términos de uno mismo, sino en relación con el otro. La etimología de *comunidad* encuentra sus raíces latinas en una combinación de *cum* y *munus*, respectivamente “obsequio” y “tarea”, por lo que expresa una obligación hacia el otro, una tarea recíproca de dar y recibir. Visto así, lo propio —lo singular— desaparece a medida que surge lo comunal —lo general—. Esto implica expropiarse a sí mismo en favor del otro, exponiendo a cada miembro de la comunidad al contacto e incluso al contagio con el otro; implica una amenaza a la identidad del sujeto individual. Es precisamente contra este aspecto que la modernidad activó un proceso de inmunización, estableciendo por primera vez el contraste paradigmático entre *comunitas* e *immunitas*. Si la comunidad desmantela la individualidad proyectando a la persona más allá de sí misma, la inmunidad reconstruye la identidad protegiéndola de la contigüidad con el otro, apropiándose a sí mismo. El problema con este último, como sostiene Esposito, es que la libertad termina siendo apropiada y constituida como propiedad, pasa a ser entendida como «aquello que hace al sujeto propietario de sí mismo; como esencialmente “apropiado” y ya no “común”» (Esposito, 2013, 50).

De la disolución de la Unión Soviética y los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 emergió un nuevo orden biopolítico global descrito por una creciente imbricación de las dinámicas políticas con la vida humana en su dimensión biológica (*bios*). Estas dinámicas hunden sus raíces en

⁹¹⁶ «La reacción de la administración Bush es particularmente desconcertante debido al amplio alcance de la financiación y la naturaleza de los programas que se han seguido. Se extienden mucho más allá del propio ejército y afectan la política de salud pública» (CAE, 2006, 16).

la modernidad, cuando la preservación, el mantenimiento y la reproducción de la vida se convirtieron en el objetivo principal de la acción política contra los peligros de la extinción. Desde entonces, la libertad se ha definido como aquello que le permite a uno vivir y moverse sin temer por su vida y su propiedad. Mientras que en la modernidad temprana la superposición de la política y la conservación de la vida aún era parcial, en la segunda modernidad la intersección de la política y la biología se desarrolló en las políticas demográficas, de salud pública y de la vida urbana. A partir de entonces, «el mantenimiento, desarrollo y expansión de la vida adquieren una relevancia política estratégica. Decisivamente, la vida se pone en juego en los conflictos políticos. Al mismo tiempo, la política misma comienza a moldearse de acuerdo con modelos biológicos y especialmente médicos» (Esposito, 2013, 71). Sin embargo, es en el siglo XX cuando la totalidad de las relaciones sociales se biopolitizan por completo en un doble proceso que, por un lado, tiene como objetivo proteger la vida y, por otro, induce su propia destrucción. Al decir de Esposito, este doble proceso define el paradigma de inmunización de la política moderna, en el que la protección de la vida contra las amenazas derivadas de la pérdida de la individualidad se concibe como una defensa preventiva para la cual se inyecta una parte de la enfermedad en el cuerpo social, con lo que se extinguen los lazos comunitarios.

Con el nazismo, la conservación de la vida se basa en la cuestión de la raza como valor absoluto, y otras poblaciones son vistas como un obstáculo susceptible de ser sacrificado para esa preservación. Así es como una política que incluye no solo la gestión, sino también la transformación de *bios* con fines de preservación, introduce la pregunta de qué cuenta como vida humana y qué no, no solo en relación con lo que se creía el afuera de lo humano (animales, plantas, bacterias, etc.), sino también con lo que se creía el adentro (gays, lesbianas, judíos, gitanos). El aparato inmunitario está totalmente comprometido con el fortalecimiento de *una* vida a expensas de inducir la muerte a otra vida dentro de la sociedad, tal como sucede en las enfermedades autoinmunes. Esto define la dimensión tanatopolítica de la biopolítica del nazismo: el reconocimiento de la muerte como un instrumento para curar el cuerpo social alemán. Hoy, la vida y la política se entrelazan en una única forma de poder, tal y como se destila de la percepción de la sociedad sana como un signo de productividad, y de la prioridad de la seguridad en las políticas gubernamentales. Una nueva visión del mundo como un cuerpo unificado contra la amenaza global se produjo después de la caída del telón de acero, el último muro en ser demolido. De un miedo recíproco y unas dinámicas biopolíticas contenidas, hemos pasado a un miedo difuso y abstracto en el que la guerra preventiva no parece ser una excepción, sino una «única forma de coexistencia global» (Esposito, 2013, 76). Esto es lo que define las actuales crisis autoinmunitarias mundiales como el régimen biopolítico de la modernidad. La paradoja inherente a este régimen radica en el hecho de que la guerra librada en nombre de la seguridad en última instancia multiplica los riesgos que se querían evitar, y las dinámicas de prevención del terror terminan reproduciendo estas dinámicas necropolíticas.

Frente a este contexto, Esposito se pregunta si hay otra forma de pensar y practicar la biopolítica hoy, una «biopolítica afirmativa» que se basaría en una política de la vida (*biopotenza*) en oposición a una política sobre la vida (*biopotere*). Esposito concibe su biopolítica afirmativa no como un

manifiesto revolucionario, sino como una forma de abrir el pensamiento para anticipar algo que todavía no está en nuestro horizonte. Una política de la vida podría surgir de la articulación de tres aspectos interrelacionados: en primer lugar, una concepción de una norma inmanente a los cuerpos, y no una norma originada desde el exterior; en segundo lugar, una ruptura con la idea cerrada del cuerpo político en favor de una multiplicidad más que humana; en tercer lugar, la comprensión del nacimiento como la producción continua de diferencias con respecto a la identidad. Si la persona ha sido la unidad normativa en torno a la cual se han definido las categorías, y la referencia investida con el poder de incluir y excluir, entonces la única forma de pensar en la justicia universal sería a través de una filosofía de lo impersonal. Esposito concluye que la expropiación del individuo podría ser un recurso para exorcizar efectivamente la negatividad del aparato inmunitario tanatopolítico en favor de una postura afirmativa que volvería al *cum*, es decir, la comunidad como impropio, como el contagio continuo de los cuerpos. Los proyectos de CAE articulan una biopolítica afirmativa que interrumpe las necropolíticas inmunitarias mediante la puesta en práctica de una política del *devenir con* que desmantela el aparato personológico de la individualidad en favor de una composición de un agenciamiento más que humano que se sumerge en la diversidad y heterogeneidad de la vida, abriendo paso a una vida radicalmente comunizada desde donde se pueda experimentar la libertad en todo su potencial.

10.4. Líneas de fuga: las contaminaciones germinativas de Mary Maggic

La práctica de CAE ha influenciado a varias generaciones de artistas que retoman, reelaboran y desarrollan medios tácticos orientados a comprender las representaciones, los impactos y las posibilidades de intervención de las biotecnologías. Existe toda una genealogía de artistas y colectivos actuales cuya práctica vuelve más sofisticados los métodos de la biología contestataria de CAE, con los cuales nos ayudan a tener una mejor comprensión de los modos en que el capitalismo ha penetrado todos los aspectos de la vida humana y no humana en nuestras culturas cada vez más cibernéticas. Habitando, ampliando y transformando los intersticios abiertos por los artistas pioneros, los creadores actuales hibridan herramientas, discursos y disciplinas con el objetivo de pensar nuevas conexiones entre la política, los cuerpos y la comunidad de una manera no opresiva. En última instancia, la diseminación y puesta en marcha de sus protocolos anti-*copyright* renuevan las potencialidades creativas y experimentales de una práctica artística que consigue promover nuevas formas de resistencia. Una de estas formas de resistencia es Mary Maggic, autodefinida como una multiplicidad fluida no binaria de artistas que trabajan en la intersección de la biotecnología, el discurso cultural y la desobediencia civil. *Open source estrogen* (2015, en curso) es un proyecto de investigación colaborativo, interdisciplinario y multifacético que demuestra que los estrógenos tienen biopoder institucional, ponen en juego tácticas de desobediencia civil biotécnica y exigen una subversión de las fuerzas biopolíticas de la gestión hormonal y la toxicidad industrial.⁹¹⁷ El punto de

⁹¹⁷ Véase una descripción conceptual y metodológica detallada del proyecto en Mary Tsang (2017), *Open source estrogen: from biomolecules to biopolitics... hormones with institutional biopower*. Disponible en:

partida de *Open source estrogen* es la preocupación sobre la contaminación ambiental de los xenoestrógenos, que actualmente está causando mutaciones morfológicas en especies humanas y no humanas. También conocidos como *disruptores endocrinos*, los xenoestrógenos son un tipo de hormona sintética no biodegradable que interrumpe el equilibrio hormonal natural y modifica el funcionamiento regular de las hormonas estrogénicas, las cuales tienen un papel fundamental para el correcto funcionamiento de los sistemas endocrino, neurológico e inmunológico.

Las moléculas xenoestrogénicas se aislaron por primera vez en la década de 1930, tras lo cual fueron comercializadas por compañías farmacéuticas, químicas y petroquímicas, las cuales vieron un gran interés en negociar con unas hormonas que se decía que rectificaban las desviaciones relacionadas con el género. Históricamente, los xenoestrógenos han sido ampliamente utilizados y sus efectos cancerígenos han sido objeto de muchos estudios científicos.⁹¹⁸ Hoy estamos expuestos a una severa toxicidad por xenoestrógenos en todas las actividades que forman parte de nuestra vida cotidiana, ya que están presentes en píldoras anticonceptivas, pesticidas, parabenos, conservantes de alimentos y una amplia gama de embalajes hechos a base de PVC. A pesar de los efectos tóxicos científicamente probados que ejercen estos disruptores hormonales sintéticos cuando se liberan en el medio ambiente, el *lobbying* de las industrias agrícolas, petroquímicas y farmacéuticas continúa arrastrando a las instituciones públicas a favor de sus intereses capitalistas. La ubicuidad de los xenoestrógenos en el entorno constituye una forma de *colonización molecular* (CAE, 2002) que no solo afecta a los órganos reproductivos, sino que también compromete toda la estabilidad hormonal — que va desde el metabolismo neurológico hasta el metabolismo completo del cuerpo—, lo que genera disfunciones graves relacionadas con las hormonas, como la obesidad, el cáncer cervical y el testicular. Ante esta situación, *Open source estrogen* (OSE) se formula las siguientes preguntas: ¿quién produce y distribuye hormonas en la actualidad y qué cuerpos están expuestos a ellas?, ¿cómo podemos asumir un sentido de vulnerabilidad compartida, transformando la crítica en afirmación, para producir nuevas alianzas no basadas en la ansiedad y en los relatos catastrofistas del fin del mundo? Estas hormonas imperceptibles no conocen fronteras ni respetan la jurisdicción; no se preocupan por la salud humana o ambiental, y a menudo las personas más vulnerables, las que están más expuestas a la descarga tóxica, son las comunidades marginadas y socialmente excluidas: «la inmensa masa de los “no asegurados”», según Guattari (1990, 41).

Además, los xenoestrógenos está inmersos en una paradoja fundamental: la misma red necropolítica de relaciones de poder que en un primer momento liberará los disruptores endocrinos que alterarán las hormonas y convertirán a los cuerpos en *queer*, después patologizará todos aquellos cuerpos disidentes que no encajen en las representaciones subjetivas heteronormativas y dualistas. El proyecto reconoce la contaminación generalizada en el medio ambiente por los xenoestrógenos no solo desde el punto de vista de la toxicidad negativa, sino también por su potencial afirmativo, el

www.academia.edu/34238814/Open_Source_Estrogen_From_biomolecules_to_biopolitics_Hormones_with_institution_al_biopower (último acceso: 20 de marzo de 2020).

⁹¹⁸ Véase, por ejemplo, S. Villavicencio Fernandez y José Russo (2010). «Estrogen and Xenoestrogens in Breast Cancer». *Toxicologic Pathology*, 38 (1), 110–122. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0192623309354108> (12 de mayo de 2020).

cual viene dado por su capacidad de volver más fluidos a los sexos. A lo largo de nuestras vidas habitamos ecosistemas más que humanos contaminados por las industrias agrícolas, farmacéuticas y petroquímicas. La premisa de OSE es que las moléculas xenoestrogénicas derivadas de plásticos que ingerimos y secretamos incesantemente en nuestra orina, sangre y defecaciones, nos vuelven progresivamente menos humanos. La disrupción hormonal nos hace cada vez más *queer* y tiene una multitud de impactos que se reflejan tanto en el orden molecular como en el molar. No solo nuestros cuerpos están siendo sistemáticamente alterados química y fisiológicamente, sino que los xenoestrógenos están cuestionando las nociones de *género fijo* y *sujeto de razón*, estable y unitario. En otras palabras, ante la ubicuidad de estas hormonas, nuestros cuerpos se alteran físicamente y, con ello, las normas sociales que definen las distinciones entre hombres y mujeres, lo que cuenta como humano y lo que no, y esto último no solo en relación con las especies no humanas, sino también con aquellos que se consideran no humanos dentro de los humanos. Es desde esta perspectiva que el proyecto reconoce la necesidad de seguir con el problema (Haraway, 2019) para explorar las potencialidades de trabajar con el problema: «¿Cómo podemos, nosotros, cuerpos afectados, responder afirmativamente a semejante influjo biopolítico? ¿Podemos replantear la toxicidad sin reforzar un estándar de pureza? ¿Podemos pasar de la ‘vergüenza tóxica’ al ‘abrazo tóxico’ en un gesto de emancipación colectiva, de soberanía corporal, a partir de tecnologías hormonales apropiadas de los residuos capitalistas y de la industrialización?»⁹¹⁹

Con el objetivo de transformar la colonización molecular en mecanismos para la biorresistencia, los diversos seres que forman el colectivo Mary Maggic han venido diseñando, ensayando e implementando metodologías orientadas a desarrollar protocolos para la intervención molecular y para aumentar la conciencia pública [Fig. 291]. El objetivo que articula el proyecto es pensar cómo podemos transitar de la toxicidad ambiental —alteración hormonal— a la soberanía corporal y de género —disonancia hormonal— [Fig. 292]. Estas metodologías se articulan en torno a tres ejes, cada uno de los cuales plantea un entramado de preguntas: 1. Síntesis: ¿podemos eludir a los gobiernos y las instituciones para obtener acceso a las hormonas?, ¿cuál es la ética que se esconde detrás de las hormonas autosintetizadas y autoadministradas que no han pasado por ensayos clínicos?; 2. Detección: ¿cuáles son las implicaciones de la desregulación de estrógenos?, ¿en qué sentido los biosensores desempeñan un papel decisivo en la movilización de los ciudadanos para la investigación de las fuentes de agua locales?; 3. Extracción: ¿cómo pueden los ciudadanos eliminar la toxicidad hormonal en el medio ambiente que actualmente está mutagenizando los cuerpos humanos y no humanos?, ¿acaso se pueden reciclar los xenoestrógenos y se pueden reincorporar en nuestros cuerpos? [Fig. 293]⁹²⁰ El proyecto se define a sí mismo como un código abierto, en el sentido de que los protocolos generados son compatibles, pirateables y mejorados [Fig. 294]. Otro sentido proviene del reconocimiento de que, en la medida en que los xenoestrógenos son omnipresentes, están disponibles para que los pirateemos y colaboremos con ellos. El tercer sentido

⁹¹⁹ Obtenido de: <https://youtube.com/watch?v=9eSLoq3YdGs> (20 de marzo de 2020).

⁹²⁰ Los diferentes pasos que se incluyen en los tres ejes, así como los resultados de los experimentos, se van subiendo a un *wiki* creado con ocasión del proyecto. Véase: https://hackteria.org/wiki/Open_Source_Estrogen (último acceso: 20 de marzo de 2020).

proviene del principio de equidad y accesibilidad con el que se generan las recetas abiertas para la síntesis de estrógenos.

En relación con este último aspecto y empleando la herramienta de la ficción especulativa, el colectivo llevó a cabo una performance que recreaba un *show* de cocina. Sin embargo, en lugar de cocinar alimentos, se trabajaba con hormonas capturadas de la atmósfera o del agua corriente. El programa de cocina ficticio que crearon se titula *Housewives making drugs* (“Amas de casa preparando fármacos”) y su objetivo es diseminar métodos sencillos de biojaqueo (*biohacking*), domesticando el protocolo de piratería hormonal para que los espectadores pudieran implementar en sus casas una terapia hormonal *do it yourself*. El programa se autopromocionaba en estos términos: «¿Qué pasaría si fuera posible sintetizar hormonas en la cocina? Imagínese si esto fuera tan fácil y sencillo como cocinar una comida». El programa estaba presentado por las estrellas trans María y María, las cuales orientaban al espectador en el paso a paso de la receta de cocina con unas hormonas extraídas fácilmente de la orina [Fig. 295 y 296].⁹²¹ La diseminación y puesta en marcha del protocolo se convierte en una estrategia de descolonización, de *jaqueo de género*, que transforma los modos represivos de gestión, disciplina y patologización social de los cuerpos y restaura el derecho de autogestión hormonal, subjetiva y afectiva. En este sentido, tal y como ha sostenido Laura Benítez, OSE busca socavar un «sistema de marginación-violencia institucionalizada [...] para subvertir las herramientas y la concepción unidireccional del conocimiento científico, dando acceso a un mayor control sobre quién / cómo quiere ser uno» (Benítez, en Alonso, 2019b, 77). Todos estos protocolos se desarrollaban en colaboración con ciudadanos no expertos a través de formas horizontales y compartidas de experimentación, para familiarizarse con estos métodos de biojaqueo, al mismo tiempo que se fomenta un amateurismo público y el aprendizaje colectivo no jerárquico.

En suma, *Open source estrogen* considera la microperformatividad de las hormonas como un poder agencial no solo de colonización molecular, sino también de colaboración molecular. Estas moléculas que viven dentro de nosotros y alrededor nuestro, colaboran y coproducen lo que somos. A partir de este reconocimiento del carácter híbrido constitutivo de los cuerpos, Mary Maggic reivindica un abrazo tóxico que incorpore y tenga en cuenta el otro, la diferencia, la alteridad, humana y no humana. OSE constituye ante todo una llamada a la acción que se compromete con la proliferación de los seres *queer* que somos, activando una articulación ético-política que consigue transitar de una mutagénesis biológica a una mutagénesis social, y de la consideración de las biomoléculas a la biopolítica.⁹²² Nuestros cuerpos están en mutación perpetua y se definen por relaciones de moléculas, disposiciones materiales y todo tipo de semióticas que impactan y se mezclan unas con otras. Y es precisamente la potencialidad desterritorializante de los xenoestrógenos para construir un *porvenir queer* lo que alienta a Mary Maggic a buscar alianzas con estas moléculas como una subversión táctica para dismantelar los cercados dualistas [Fig. 297 y

⁹²¹ Para visualizar el *show* de cocina hormonal *Housewives making drugs*, véase: <https://vimeo.com/211018036> (último acceso: 20 de marzo de 2020).

⁹²² Véase la publicación *Estrozine*, descargable en: <http://files.cargocollective.com/185982/estrozine-1.1.pdf> (último acceso: 26 de mayo de 2019).

298].⁹²³ Los efectos mutagénicos perturban a las especies, y nosotros, sujetos posthumanos, los *aliens* mutantes, asumimos nuestra naturaleza impura, híbrida, procesal, intoxicada transversalmente. Y lo hacemos para impugnar los dualismos que se han utilizado para oprimir a lo no semejante, imaginando estrategias de devenir juntos para construir territorios sostenibles e igualitarios. En palabras de Mary Maggic, de «xenofuerzas surgen xenosolidaridades, capaces de piratear colectivamente los sistemas de control».⁹²⁴

⁹²³ Heather Davis (2016), *The queer futurity of plastics*, conferencia impartida en el Sonic Acts Festival de Ámsterdam. Obtenido de: <https://player.vimeo.com/video/158044006> (último acceso: 20 de marzo de 2020).

⁹²⁴ Obtenido de: <http://maggic.ooo/Estrofem-Lab-2016> (último acceso: 20 de marzo de 2020).

La proliferación tecnomaterial de modos de vida éticos, estéticos y políticos. Una discusión y algunas conclusiones

En nuestra investigación nos hemos propuesto cartografiar el encuentro entre la ecosofía guattariana y una constelación de prácticas artísticas como una oportunidad para pensar la cuestión de la producción de subjetividad posthumana en un mundo caracterizado por el empobrecimiento de las configuraciones existenciales y por el acceso desigual a los recursos económicos y ambientales. En particular nos ha interesado explicitar las articulaciones ético-estéticas de las obras de arte analizadas, ver cómo facilitan la autoproducción de formaciones afectivo-subjetivas que rompen con las modalidades dominantes del ser y atender al modo en que estas fracturas facilitan el acceso a universos de referencia que se instauran en el *continuum* entre la biosfera, la sociosfera y la tecnosfera. Intentar dar respuesta a la pregunta de cómo puede contribuir el arte a intensificar una ético-estética de la existencia ha comportado, en primer lugar, escrutar los presupuestos de la ecosofía como una perspectiva que analiza y al mismo tiempo produce modos de vida transversales al entorno —ecología medioambiental—, a la alteridad —ecología social— y a uno mismo —ecología mental—. La conjugación entre los territorios existenciales, los universos axiológicos, los flujos materialesñaléticos y los *filum* maquínicos promueve la modelización de las subjetividades intensivas y por ello constituye una «micropolítica de la existencia y del deseo» que conlleva una «afirmación y un compromiso existencial» (Guattari, en Genosko, 1996, 180). En esta primera parte también hemos visto cómo Deleuze y Guattari transforman la filosofía en una geofilosofía *zo-*etológica que abandona la búsqueda de una verdad preexistente y aborda un problema construyendo un plano y las figuraciones que puedan operar en él, lo que ensambla el pensamiento con sus condiciones históricas y sociales. Al concebir la interpenetración elemental de lo físico, lo cultural, lo psíquico y lo técnico, la geofilosofía ofrece un paradigma no representativo de la materialidad que intensifica el expresionismo de la vida no humana y desarrolla una sensibilidad cósmica, una ética de los encuentros y una política de los acontecimientos. La ecofilosofía posthumanista y postantropocéntrica de Braidotti constituye una forma de feminismo neomaterialista que parte de las coordenadas de la geofilosofía y la ecosofía para atender las cualidades desterritorializantes de las innovaciones tecnocientíficas y las potencialidades subversivas de la intersección de la política afirmativa y la ética de la sostenibilidad. Esta alianza promueve la formación de relaciones, sistemas de valor y modos de coexistencia transespecie que en última instancia apuntan a desarrollar «prácticas más inclusivas de devenir humano» y de «devenir mundo» en nuestras sociedades globalmente conectadas y tecnológicamente mediadas (Braidotti y Bignall, 2019, 1).

Sondear el espacio intersticial entre la ecosofía y la práctica artística nos ha permitido llegar a diversas conclusiones interrelacionadas que podemos agrupar en cuatro apartados. El encuentro del paradigma ético-estético y la práctica del arte ofrece, en primer lugar, una definición no trascendentalista y no esencialista de la vida. En segundo lugar, procura una descripción de la obra de arte como una máquina catalizadora de formaciones sensibles y subjetivas. En tercer lugar, permite conceptualizar el encuentro con el arte como una experiencia procesual de alterificación,

complejización y singularización. Por último, proporciona una comprensión de la producción de conocimiento como una empresa eminentemente colectiva, creativa y productiva. La noción de *estética ecosófica* registra una concepción de la vida como una obra de arte y, al mismo tiempo, caracteriza a la obra de arte como una práctica que engendra nuevas coordenadas existenciales. De esta manera se dibuja un círculo de ida y vuelta entre *la vida como arte* —estética de la existencia— y *el arte como producción de vida* —definida por su función onto-genética—. Esta doble naturaleza de la pragmática ecosófica constituye una ocupación spinozista que promueve la exploración de lo que puede hacer un cuerpo y lo que es capaz de devenir. En otras palabras, las sensaciones ético-estéticas que desencadena la obra de arte permiten experimentar con las infinitas configuraciones, modalidades y disposiciones existenciales. Cabe enfatizar que el creacionismo que es liberado por el encuentro estético siempre procede por ruptura con los sistemas de representación dominantes. La polivocidad expresiva de la obra de arte impide que pueda ser traducida en el orden de las semióticas significantes. El arte no solo se desarrolla en el registro de las molaridades —lo que permite descifrar significados culturales, históricos, económicos—, sino que también se inscribe en un registro molecular habitado por unas semióticas o afectos no lingüísticos que se experimentan en cada encuentro y que inducen todo tipo de mutaciones. La condición operativa para intensificar el potencial catalítico del arte consiste en poner en práctica su disyunción, digresión y diferencia elemental: «Solamente trabajando la disyunción, la autonomía y la independencia de estos componentes, podremos cartografiar sus efectos, sus funciones, sus modalidades de acción, su capacidad de producción, de transformación y de autoafirmación existencial» (Lazzarato, 2012, 774). A continuación nos proponemos desarrollar los principales argumentos que sustentan nuestras conclusiones para discutir críticamente los resultados obtenidos y justificar la singularidad de nuestro análisis.

Con Guattari comprendemos que para desarrollar una relación más sostenible con la alteridad es necesario forjar una concepción transversal, abierta, compleja y emergente de la individuación, que vaya más allá de la asunción antropocéntrica que tan solo la facultad de pensar permite el acceso al ser, habida cuenta de que «muchas otras formas de existir se instauran fuera de la conciencia» (Guattari, 1990, 17). La subjetividad se construye por interacción con otros territorios constituidos por componentes orgánicos e inorgánicos, económicos y estéticos, tecnológicos y semióticos —esta propensión define su inherente naturaleza ecológica—, por eso no es conveniente hablar propiamente de sujeto, sino de componentes de subjetivación que se entrecruzan unos con otros. Estos agenciamientos existenciales gozan de capacidad de autoorganización y autoproducción, son autosostenibles y no necesariamente atraviesan el individuo, por eso nos encontramos más bien con modos colectivos de subjetivación que van más allá de lo humano. Al reemplazar la existencia trascendental de un ser que preexiste a sus relaciones por una pragmática de la existencia inmanente que imagina a la vez que engendra sus propias coordenadas de hábitat, se pone en primer plano el carácter estético, ético y político de la subjetividad. No basta solo con ser, sino que el acento recae en *cómo* se es. Y en la medida en que las diferentes modalidades comportan todo tipo de elecciones, la pragmática ecosófica reinstaura en primer lugar un sentido de responsabilidad existencial: «una responsabilidad respecto del ser tomado como creatividad, es lo que he intentado presentar como

ecosofía, como sabiduría del *ecos*, y no solamente la sabiduría de las relaciones interhumanas, sino también las de las relaciones con el entorno, con los *flum* maquínicos, con los universos de sentido, con los territorios existenciales» (Guattari, 2015, 249). Cabe destacar que la naturaleza de este constructivismo existencial, creativo, responsable y transformador es procesual, inconclusiva y no tiene otra finalidad que la propia praxis: «lo importante no es el resultado final, sino el hecho de que el método cartográfico multicomponencial pueda coexistir con el proceso de subjetivación y resulte así posible una reapropiación, una autopoiesis de los medios de producción de la subjetividad» (Guattari, 1996, 24).

Lejos de concebir la ecología como una lógica de conjuntos discursivos, de funciones y dinámicas entre organismos desde un enfoque que fija sujetos y objetos, la ecología guattariana es definida como una nueva “lógica de intensidades” que presta atención al movimiento y a las materializaciones moleculares de los procesos evolutivos (Guattari, 1990, 25). Si la intensidad se define comúnmente como un coeficiente de fuerza, Deleuze y Guattari la redefinirán, siguiendo a Spinoza, como un grado de potencia que describe la naturaleza afectiva de las modalidades existenciales singularizadas. La diferencia entre la potencia y la fuerza es que la segunda genera las relaciones que producen los cuerpos, mientras que la primera se refiere a las fluctuaciones o umbrales que se experimentan en el sí de los cuerpos. La refundación singularizada y heterogénea de los modos de ser en el mundo en la que se implica la ecosofía se lleva a cabo mediante «micropolíticas de intensificación de las subjetividades», esto es, de potenciación y multiplicación de los afectos (Guattari, 1991). La disposición o «puesta en existencia» (Guattari, 1996, 40) intensiva del ser —lógica de las intensidades, afectiva o eco-lógica— implica una sensibilidad y afección hacia las formaciones de poder moleculares que intervienen en la producción de la subjetividad. Como ha sostenido Rosi Braidotti, «ser un individuo significa estar dispuesto a ser afectado por y a través de los otros, viviendo las transformaciones para poderlas sostener y dirigir las hacia procesos de crecimiento» (Braidotti, 2018a, 164). Deleuze alerta que a pesar de que las intensidades se expresan en relaciones, no deben confundirse con ellas. La intensidad «es una realidad física [...] una realidad intensiva, una existencia intensiva» (Deleuze, 1996, 307). Guattari, por su parte, sostendrá que, a pesar de no ser significante, la potencia afectiva del afecto constituye «la instancia de engendramiento de lo complejo, procesualidad en estado naciente, lugar de proliferación de devenires mutacionales». El afecto, al no existir confinado en las relaciones sujeto-objeto, tiene una cualidad enunciativa: «el afecto me habla, o por lo menos habla a través de mí»; por ello la individuación tiene lugar en agenciamientos colectivos de enunciación (Guattari, 2000, 232).

Pensar ecosóficamente es ser capaz de establecer conexiones entre dominios dispares, trazando relaciones inadvertidas entre las formaciones psíquicas, las relaciones sociales y los agenciamientos medioambientales, e implementando un análisis que, al mismo tiempo que mapea nuevos territorios, los construye, y al mismo tiempo que los imagina, les da consistencia. La prospección y modelización de territorios no solo inventa posibilidades de vida, sino que alienta a producirlas, a materializarlas, a actualizarlas. Frente al empobrecimiento subjetivo al que condenan las axiomáticas de la capitalización, de la significación y de la existencialización, Guattari considera imperativo

organizar nuevas prácticas micropolíticas regidas por las especies de valores en peligro de extinción, como la solidaridad, la diversidad y el bienestar común. La singularidad constituye el principio de la heterogénesis maquinica, la cual se opone a la homogénesis capitalista, visión que agrupa a los sujetos según valores trascendentes y universalistas (Guattari, 1990, 31). La implicación con las instancias moleculares que dismantelan los hábitos de pensamiento dominantes y que engendran nuevas coordenadas existenciales y sistemas de referencia, está en condiciones de allanar el camino a la construcción de una era postmediática, esto es, un tiempo que inaugure nuevas formas de ser en el mundo, nuevas sensibilidades y nuevos deseos, que singularice procesos de enunciación individuales y colectivos. Esta pragmática de vivir creativa e intensamente ha sido definida por Michel Foucault como un «arte de vivir contrario a todas las formas del fascismo» (Foucault, 1983, xiii), que promueve una creación del ser que se desmarca de los modelos dominantes «y en particular del modelo de todos los modelos —el capital—» (Guattari, 2017, 433) y que atraviesa las clasificaciones, jerarquías y normas que intentan organizar las subjetividades. Este «*ars erotica, ars theoretica, [y] ars politica*» (Foucault, 1983, xii) introduce el deseo en el pensamiento, en el discurso y en la acción, y engendra una micropolítica que combate cualquier forma de fascismo, cualquier *a priori* represivo, exteriorizado o interiorizado, instalado en nosotros o por instalar.

La creatividad procesual por la que apuesta la ecosofía no equivale a abandonar un compromiso político a gran escala, sino que más bien propone introducir un orden de intereses diferente. Las antiguas consignas que agrupaban las finalidades colectivas en el seno de las formaciones políticas, serán reemplazadas por expresiones creadoras de la subjetividad que nada tienen que ver con la lógica de las dialécticas hegelianas y marxistas, o con los reduccionismos o trascendentalismos del ecologismo tecnócrata o profundo, sino que más bien se asemejan a la práctica del artista (Guattari, 1990, 32). En lugar de limitarse a resolver problemas materiales y económicos, o a restaurar unos valores humanistas, la ecosofía postula una política de la autogestión, de la autoafirmación y de la autotransformación marcada por una apertura existencial cuyo objetivo es liberar la vida de todo tipo de cercados que la aprisionan. Esta pragmática no finalista se hace extensible a todos los ámbitos de la vida social, económica, científica, artística, etc., lo que resituará a los objetivos del trabajo y a la actividad humana lejos de los criterios del beneficio y el rendimiento (Guattari, 1990, 37). Esta política de la autogestión o del autogobierno de la subjetividad sería capaz de transformar no solo el *socius*, sino la propia práctica política e institucional: «antes de ser económica, [la autogestión] deberá involucrar la propia textura del *socius* mediante la promoción de un nuevo tipo de relaciones entre las cosas, los signos y los modos colectivos de subjetivación». Esta ecología del cuidado posibilita la pragmática de una vida no trascendental porque no se somete a ningún modelo exterior que la gestione y, como sostiene Guattari, «solo puede resultar de un proceso continuo de experimentación colectiva que, al mismo tiempo que toma las cosas siempre más adelante en el detalle de la vida y el respeto de las singularidades de deseo, no será por ello menos capaz de, poco a poco, asegurar “racionalmente” tareas esenciales de coordinación a los niveles sociales más amplios» (Guattari, 2013, 144). La estética de la existencia se ocupará de domesticar —redimensionar en una escala simultáneamente singular y colectiva— los territorios existenciales relativos a la ecología de la mente, del *socius* y del entorno, y procederá de un modo nómada, pues

no dependerá de ningún paradigma jerarquizante o contextual que organice las expresiones de enunciación. La multiplicidad transversal que resulta se implicará en modular flujos materialesñaléticos, *film* maquínicos, universos de valor y territorios existenciales, plegando las influencias externas y desplegando afectos hacia afuera, abriéndose a todo tipo de relaciones, encuentros, intercambios y acoplamientos que implican cuerpos afectivos y afectados.

Las articulaciones ecosóficas son capaces de promover bifurcaciones existenciales cuando son transitados «umbrales constitutivos» que permiten materializar otro hábitat, otro territorio, otra tierra existencial (Guattari, 1990, 34). Sin embargo, no basta con crear nuevos territorios, sino que es preciso sostenerlos y dotarlos de consistencia, de ahí la importancia del concepto de *ritornelo*. La transversalidad de los componentes de subjetivación nunca es evidente, sino que debe ser construida mediante una pragmática de la existencia ético-estética y una política de la experimentación inmanente que, conjugando cartografías esquizoanalíticas y ecosóficas, estarán en condiciones de hacer emerger vectores de enunciación parcial. La catálisis del ser intenso que desencadena la micropolítica ecosófica no responde a ningún esquema preestablecido, sino que obedece únicamente a la instancia de creación heterogenética y a las relaciones de sostenibilidad con las que se engarzan todos los componentes del agenciamiento subjetivo.⁹²⁵ Como sostiene Guattari, no obedece más que a la propia «procesualidad creativa» y a la «responsabilidad ontológica que anuda la libertad y su vértigo ético en el nódulo de las necesidades ecosistémicas» (Guattari, 1996, 152-153). La pulverización del sujeto y el pluralismo ontológico, semiótico y existencial discurren simultáneamente a la toma de compromisos en el ámbito de las prácticas sociales, estéticas y analíticas, ya no de un «ser ya-aquí», sino de un «ser por venir» (Guattari, 2015, 249) que genera «virtualidades existenciales mutantes» más allá y más acá de las semióticas que constriñen al ser (Guattari, 1996, 146). En un intento de ir más allá de un objeto ecosistémico que se limita a las relaciones dadas —a lo ya creado y conformado—, Guattari elabora una concepción acerca de un objeto ecosófico que, al recorrer el circuito de los cuatro funtores ontológicos —asociando las dimensiones actuales y virtuales de lo posible y de lo real, estableciendo puentes entre la ecología de lo visible y la ecología de lo incorporal—, afirma una virtualidad preceptora de configuraciones existenciales nunca pensadas, sentidas o vividas.⁹²⁶ Al mismo tiempo que moleculariza el ser y lo conecta con una diversidad de componentes, el paradigma ético-estético destituye a su vez la pretendida universalidad del régimen de equivalencia generalizada del universo capitalista, con lo que se abre a la posibilidad de recuperar la pluralidad, la heterogeneidad y la multiplicidad del mundo.

⁹²⁵ «Nosotros nos esforzamos por rechazar la oposición entre *dos realidades*, una objetiva y otra subjetiva, para tomar en consideración dos *políticas* posibles: una *política de la interpretación* que se refiere al pasado y se despliega sobre el imaginario, y una *política de la experimentación* que capta las intensidades actuales del deseo, que se constituye como maquinismo deseante en contacto directo con la realidad social histórica» (Guattari, 2017, 435).

⁹²⁶ «Toda aprehensión de un problema medioambiental postula el desarrollo de universos de valores y, por tanto, de un compromiso ético-político. Apela a la encarnación de un sistema de modelización para sostener dicho universo de valores, es decir, prácticas sociales, de campo, prácticas analíticas cuando se trata de producción de subjetividad» (Guattari, 2015, 61).

La metamodelización ecosófica se refiere a la autoproducción de modalidades singularizadas y transversales del ser, articulando diferentes sistemas de valor, relaciones, sensaciones, éticas y estéticas. No se adapta a ningún molde exterior, sino que engendra su propio soporte existencial para garantizar su sostenibilidad. El trabajo del esquizoanalista, el ecósofo y el artista adquiere un cariz revolucionario en la medida en que se desarrolla en el registro de la economía del deseo molecular. Para Guattari, la creatividad procesual de los agenciamientos colectivos anticipará una transformación del papel de los líderes, de las funciones de los equipamientos colectivos e incluso del estado, y no al revés.⁹²⁷ La refundación heterogenética de las prácticas sociales comportará una redefinición del concepto de *mercado* que tenga en cuenta los engranajes del estado y su función sobre la producción de subjetividad, y que instaure sus propias formaciones de poder y afirme nuevas relaciones de fuerza (Guattari, 1996, 150-151). La refundación de lo político, lejos de la parcialización de los intereses y de entenderlo como un ejercicio institucional o como una crítica ideológica, también pasará por una rearticulación transversal entre lo público y lo privado, lo social, lo medioambiental y lo mental, que se implique en la producción activa de modalidades existenciales. Desde esta transversalidad, se postula una suerte de intelecto general que descentra el papel de los «intelectuales de la trascendencia» y los «pregoneros de la generación moral» hacia una valorización de la intelectualidad colectiva que conecta el mundo de los docentes, los trabajadores sociales, los profesionales técnicos, con diferentes formas de conocer, sentir y vivir (Guattari, 1996, 158). La práctica teórica y disciplinaria se ocupará de engendrar y poner en circulación herramientas de transversalidad que estén en condiciones de revertir la segregación con la que nos vemos confrontados en todos los ámbitos de nuestra vida. En definitiva, la analítica militante de la ecosofía nos alienta a actualizar infinitas posibilidades existenciales en el contexto del nuevo paradigma que, al alentar múltiples articulaciones ético-estéticas en el seno de la ecología mental, social, medioambiental, del medio urbano, de los medios de comunicación, de la enseñanza, y de arte, consigue responsabilizarse de nuestro mundo y de los seres que lo habitan.

La segunda parte la hemos dedicado a describir las implicaciones de la obra de arte concebida como un ser de sensación —concepción desarrollada en colaboración con Gilles Deleuze— y como un foco de subjetivación —teorización ampliamente trabajada por Guattari a lo largo de la década de los ochenta y hasta su muerte en 1992—. Esta distinción fundamenta la teoría de la creación estética guattariana, basada en una doble función de desterritorialización afectiva y cristalización subjetiva: «la práctica artística tiene a la vez un impacto en el dominio de lo sensible, en el campo de los perceptos y de los afectos, y al mismo tiempo un contacto directo con la producción de universos de valor, de universos de referencia y de focos de subjetivación» (Guattari, 2015, 117). El encuentro con la obra de arte permite intensificar la cualidad pragmática de la existencia —la idea de que la subjetividad no viene dada, sino que es una creación en sí misma, un desarrollo en perpetua emergencia— y su naturaleza heterogenética —no es el resultado de la ocupación de un individuo aislado, sino de los agenciamientos colectivos no estructuralistas que se invisten en una

⁹²⁷ «[...] solo agenciamientos pragmáticos que embraguen sobre la realidad a partir de su propia máquina diagramática podrán aportar respuestas efectivas a los problemas sociales contemporáneos, sin que haya que esperar gran cosa de grupos y de líderes que pretendan aleccionar a las masas» (Guattari, 2013, 142).

creación relacional y mutante—. ⁹²⁸ De esta forma, se postula una creatividad transversalista y ontológica que involucra a una subjetividad que se construye y se reconstruye constantemente, en una empresa donde colaboran máquinas sociales, científicas, económicas, tecnológicas, políticas, etc. Desde este punto de vista, la creatividad no solo es la materia prima del arte, sino que, a su vez, distingue la naturaleza siempre procesual y emergente de los modos de ser en el mundo. Desbaratando las relaciones sujeto-objeto en beneficio de la multiplicidad inmanente y descentralizada, la autoproducción en la que se involucran los agenciamientos se proyecta en un doble foco: en primer lugar, en los universos de valor, a los cuales accedemos mediante una descodificación o desterritorialización de los sistemas preexistentes; en segundo lugar, en un proceso de singularización, por el cual se construye un nuevo territorio referencial habitable. Si los universos de valor se definen por la «complejización», por el «despliegue de sistemas de referencia», los territorios existenciales se caracterizan por la «autoafirmación ontológica» que permite captar un sentido de totalidad y, al mismo tiempo, de diferenciación (Guattari, 1991). Desde esta perspectiva, tanto un territorio existencial como una obra de arte pueden ser definidos como un agenciamiento colectivo de enunciación. Estas aglomeraciones heterogéneas siempre tienen una doble naturaleza: en primer lugar, son mapas o cartografías de conformaciones heterogéneas; en segundo lugar, son vectores productores de subjetividad, cuyo primer recurso es su cualidad enunciativa.

La creación y enunciación ontológica se desarrolla a la manera de un *caosmos*, es decir, una relación de inmanencia entre la complejidad y el caos. ⁹²⁹ Una relación que Guattari describe por analogía al proceso de osmosis, por esta razón acuña el concepto de *caosmosis*, que conjuga no solo caos y osmosis, sino también el de cosmos. La caosmosis describe una pragmática y a su vez una herramienta analítica, cartográfica y productiva. Designa el proceso de afirmación de los territorios existenciales y los agenciamientos de enunciación que se sumergen en la infinitud de los universos incorporales. ⁹³⁰ Constituye una creatividad elemental, preindividual y prepersonal, desde donde son posibles todas las configuraciones existenciales. En este sentido, la caosmosis es una «tensión para captar la potencialidad creativa en la raíz de la finitud sensible, “antes” de que se aplique a las obras, a los conceptos filosóficos, a las funciones científicas, a los objetos mentales y sociales, funda[ndo] el nuevo paradigma estético» (Guattari, 1996, 137). La percepción de la alteridad equivale a la percepción de la complejidad; conlleva una sensibilidad hacia la existencia de universos de

⁹²⁸ Para Guattari, la función enunciativa y la función existencial son prácticamente intercambiables. El desarrollo del concepto de *agenciamiento colectivo de enunciación*, así como el de *diagrama del ensamblaje heterogéneo constitutivo de subjetividad*, tienen el objetivo de enfatizar la diversidad de los componentes que lo conforman: «la singularización existencial de la persona en su relación consigo misma, tanto como la circunscripción de su dominio de alteridad [...] provienen de complejos procesos de producción de subjetividad [...] antes que reducir la subjetividad, como lo desean los estructuralistas [...] preferimos cartografiar los diversos componentes de subjetivación en su profunda heterogeneidad» (Guattari, 2000, 231).

⁹²⁹ El caos es descrito por Deleuze y Guattari como el medio de todos los medios, como el reservorio de todas las diferencias intensivas, y en este sentido es la condición operativa de la creación. Como ha sostenido la filósofa y curadora Gabriela Bertí, «el pensamiento tiene que bañarse en el caos y ganarse su potencia creativa. El caos es, además, un afuera del pensamiento, pero al mismo tiempo es el adentro (más interno que todo interior). El pensamiento nace en el pliegue y despliegue de las líneas que se trazan entre el afuera y el adentro, líneas mortales que liberan las fuerzas del caos para alcanzar el ojo del ciclón. El caos es, pues, condición inmanente de creación». Véase Gabriela Bertí (2011), «Gilles Deleuze. Caos y pensamiento», *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, núm. 9, p. 132. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4094928> (acceso: 3 de septiembre de 2019).

⁹³⁰ «El movimiento de virtualidad infinita de las complejidades incorporales lleva en sí la manifestación posible de todas las composiciones y todas las conformaciones enunciativas actualizables en la finitud» (Guattari, 1996, 137).

referencia distintos a las representaciones dominantes que aspiran a la fabricación de una vida genérica. Frente a esta noción homogénea y universalista del ser, el paradigma estético se ocupa de la producción de existencia singularizada, de producir una nueva «textura ontológica» (Guattari, 1996, 70). La relación entre el sujeto y el objeto es resituada en conexión con la alteridad, en agenciamientos colectivos productores de una enunciación caótica. En un contexto social sobrecodificado por la homogenización capitalista cuyas contrapartidas se expresan negativamente en el medio ambiente, en las relaciones sociales y en la relación con uno mismo, Guattari invoca la necesidad de refundar todo tipo de prácticas sociales, estéticas, activistas, etc., prácticas de creación con uno mismo y con el otro, de singularidad y transversalidad. En esta articulación de prácticas ecosóficas, en esta construcción de territorios existenciales, en la composición de nuevas prácticas analíticas y militantes, todos estamos convocados a participar.

La crítica que Deleuze y Guattari ejercen sobre la evolución del psicoanálisis se centra en la estandarización y la fijación de arquetipos en las que incurren los especialistas de la psique para clasificar a los pacientes. Más que fundarse en arquetipos universales de la subjetividad que se erigen sobre relaciones estructurales, Deleuze y Guattari sostienen que el psicoanálisis es una formación discursiva que se va transformando con el tiempo. Guattari propone que el análisis deje de someter una conducta a modelos de comportamiento preestablecidos, y se dedique a producir una subjetividad en cada caso, una existencia inédita, partiendo de elementos de ruptura con los sistemas de representación que intentan homogenizarla. El valor del esquizoanálisis guattariano radica en el hecho que no se limita a la cura individual o colectiva, sino que se orienta hacia el engendramiento sostenido de dispositivos productores de subjetividad en todos los ámbitos de la vida. La metamodelización que propone el objeto ecosófico no se ciñe a establecer relaciones entre los tres registros de lo psíquico —el yo, el falo, el gran otro, etc.—, sino que es mediante la combinación de los cuatro funtores —flujos material-semióticos, *filum* maquínicos, universos de valor y territorios existenciales— que cada producción de subjetividad de la que se ocupa, atiende problemáticas específicas. Se trata de liberar la capacidad fabuladora del inconsciente, la cual se orientará, más que al pasado, hacia el futuro y lo pragmático. La obra de arte, en tanto que agenciamiento afectivo de enunciación, puede ser susceptible de ser analizada por el deseo que libera en relación con una economía subjetiva formada. Deleuze y Guattari sostienen que del arte no se pueden extraer significaciones o conceptos, ya que el arte nunca ha sido representacional. Su aprehensión pasa por experimentar sus funciones productoras de subjetividad, las fuerzas potenciales que liberan el deseo mediante los preceptos y afectos, esto es, los materiales de los que está hecha la obra de arte. Si el objetivo del esquizoanálisis es mostrar el grado de represión homogenética o de liberación heterogenética del modo de organización del deseo individual o colectivo, trasladar esta perspectiva al análisis estético consistirá en mostrar cómo las obras de arte deshacen una imagen dogmática de pensamiento y contribuyen a liberar el deseo y a metamodelizar la subjetividad individual y colectiva más allá del régimen de la equivalencia generalizada que la empobrece.

La experimentación y enunciación colectiva que facilita la creación procesual no es un dominio exclusivo del arte, sino que se encuentra en todos los ámbitos, incluida la práctica filosófica o científica. Sin embargo, la creación estética constituye una máquina que intensifica la activación de procesos de existencialización, tal y como el psiquismo produce lo social, lo político, lo económico, etc. Para Deleuze y Guattari, el arte, al igual que el inconsciente, no plantea ninguna problemática de sentido, sino más bien de uso: «La cuestión del deseo no es “¿qué es lo que ello quiere decir?”, sino *cómo marcha ello*. ¿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?» (Deleuze y Guattari, 1985, 114). El deseo liberado por el esquizoanálisis, por la ecosofía o por las máquinas de arte, produce la realidad y, subsecuentemente, condiciona y determina la economía política asociada a esa realidad. Tanto el psiquismo como la obra de arte están conformados por componentes heterogéneos con los que el deseo trabaja y produce. No solo están adscritos al territorio de lo significativo, sino también a lo asignificante —lo gestual y lo no verbal—. Al establecerse una relación de enunciación con instancias individuales, colectivas, institucionales, etológicas, económicas, tecnológicas, arquitectónicas, etc., las semióticas no discursivas acaban por desbordar la noción de *sujeto unitario*: «Al empezar a considerar este tipo de semióticas asignificantes, abandonamos el terreno de la impotenciación semiológica por el de la potencia de agenciamiento maquínico» (Guattari, 2017, 431). Dado que los signos de potencia y los flujos desterritorializados con los que trabaja no operan en el registro lingüístico, la diagramatización maquínica tiene un carácter posthumano.⁹³¹ Por otro lado, la obra de arte, entendida como máquina, no es genealógica, sino que se proyecta hacia el futuro, en la producción de campos de posibles, de territorios habitables sostenibles. En cualquier caso, la obra de arte se redefine por su función existencial; en palabras de Guattari, por la «promoción de intensidades existenciales singularizadas» (Guattari, 1996, 69). La singularización se efectúa por ruptura con la significación y la discursividad que ofrece la máquina abstracta. Esta, al decir de Maurizio Lazzarato, «agencia elementos materiales y semióticos, pero lo hace a partir de un punto no discursivo, de un punto innombrable e inenarrable, porque toca el foco de no discursividad que yace en el corazón de la discursividad» (Lazzarato, 2008, 118).

El artista, según Deleuze y Guattari, no representa una realidad preexistente, sino que presenta —esto es, inventa y crea— afectos que capturan las fuerzas que son preservadas por la pintura, la escultura, el video, etc., y conectan con el usuario en un plano que va más allá de la interpretación y se desarrolla en el registro de la experimentación. Poniendo en diálogo la teoría de la imagen de Deleuze y la teoría del signo de Guattari, la filósofa Anne Sauvagnargues ha definido la creación estética como una *máquina de arte* que se aleja de la concepción de la obra de arte como un duplicado de algo más real —una metáfora— que requiere la interpretación para poder acceder a la verdad que alberga (Sauvagnargues, 2016, 51). Con Sauvagnargues comprendemos que la imagen-signo

⁹³¹ «El reino del significado, como correlato de la individuación subjetiva, es abandonado por el *plan de consistencia maquínica*, que autoriza la combinación de sentido y materia gracias al trabajo de articulación de máquinas abstractas cada vez más desterritorializadas y más estrechamente conectadas con flujos materiales de todo tipo» (Guattari, 2017, 450-451). Traducción modificada.

participa en la producción de lo real y se desvincula de cualquier asociación con lo humano. Los signos y las imágenes, organizadas en agenciamientos, deben ser consideradas en sus relaciones productivas con otros agenciamientos, rizomas o ecologías cuyas conexiones son aprehendidas por la experimentación etológica. Desde este prisma, la obra de arte se libera de la mimesis y se redefine en función de su capacidad de promover individuaciones materiales, es decir, de singularizarse en el plano de actualización, como una individuación agenciada en múltiples ecologías. Visto desde este prisma, la naturaleza de la expresión artística no se describe por su significación lingüística, sino por la intensidad de los afectos que produce. La tarea del historiador, del teórico o del crítico no consistirá en interpretar un significado dado, sino en experimentar una mecánica de las operaciones engendradas por cada encuentro con la obra de arte. La materia prima de los agenciamientos estéticos es el afecto, la sensación que alberga la experiencia estética. El afecto constituye la eficacia política del arte, ya que, como recuerda el teórico del arte Paul Elliott, para Guattari «sentir es inevitablemente rebelarse» (Elliott, 2012, 73). En resumen, el esquizoanálisis aplicado al arte estará orientado a descubrir la materialidad de la imagen más allá de las estratificaciones de la historia del arte, conectar los planos de lo molar y lo molecular en busca de líneas de fuga, y describir los modos con los que el deseo deshace la fijeza de la subjetividad del artista, siempre entendiendo que la obra de arte forma un agenciamiento con el usuario mediante el afecto estético que los transversaliza y los transforma.

El investigador Stephen Zepke ofrece una definición de la obra de arte como una máquina que habita la intersección entre lo virtual y lo actual, lo infinito y lo finito.⁹³² Recurriendo al pensamiento postrepresentacional de Deleuze y Guattari, Zepke sostiene que el arte engendra una experimentación real, una experiencia de sus propias condiciones por la cual se producen nuevas realidades; en otras palabras, una experiencia del devenir que se ha corporeizado o materializado. Visto así, la experiencia deja de ser artística o estética para constituir una realización del mundo. Esta redefinición del arte la posibilita, a su vez, una redefinición del ser de la experiencia, en la que tanto sus condiciones subjetivas como las objetivas se han disuelto en lo real. Desde esta perspectiva, el arte, sostiene Zepke, «es una autogénesis que expresa el mundo (sus condiciones reales) por medio de la construcción de la experiencia (su experiencia real)». Y la experiencia como tal no estará determinada por ningún factor, sino que se manifestará como una nueva creación por medio de la sensación. Este será el rasgo distintivo del arte: ser una producción en sí misma siempre emergente, que no puede ser capturada por ninguna disciplina o sistema institucional y que se refiere a una «expresión de la vida en desarrollo en la construcción de máquinas vivientes». La expresión y la construcción son las dos dimensiones de la máquina abstracta, en el sentido que expresa la procesualidad infinita de las condiciones reales —lo cósmico y lo infinito— que aparece como la construcción de esta realidad en particular, de esta precisa obra de arte —lo actual y lo finito— (Zepke, 2005, 4-5). El mundo es el «plano genético de inmanencia», que se construye a

⁹³² «Una máquina abstracta determina las condiciones reales de la experiencia, condiciones que no son ni subjetivas ni objetivas (se han vuelto abstractas) y que solo pueden experimentarse en la obra de arte (en una máquina). Un trabajo completamente experimental, en tanto que el arte es una investigación permanente sobre sus propias condiciones y siempre está construyendo nuevas máquinas. Bucle de retroalimentación» (Zepke, 2005, 4).

medida que se expresa. Cada sensación es una construcción, una obra de arte en sí misma que emerge de una máquina abstracta que expresa un plano de inmanencia por medio de un devenir actual que transforma sus condiciones reales: «Expresar un mundo infinito en la construcción de una obra de arte finita, en otras palabras, hacer arte, es un proceso por el cual el devenir del mundo se expresa en una construcción que trabaja sobre sus propias condiciones» (Zepke, 2005, 5). Esta relación entre lo infinito y lo finito forma parte del devenir del arte, el cual expresa y construye la inmanencia por medio de sus bloques de afectos y perceptos. En nuestra investigación nos hemos apoyado en la concepción de la creación estética de Sauvagnargues y Zepke, para ir más allá, en la definición de la obra de arte como una máquina que pone en juego una pragmática ecosófica y una política de la experimentación cuyas funciones resumimos a continuación.

En primer lugar, la obra de arte se caracteriza por la función de la estética como afirmación, la cual se define no como el espacio trascendental del arte, sino como aquello que rompe con nuestro ser reaccionario y está en condiciones de engendrar nuevos agenciamientos colectivos que, al atravesar los dominios de los flujos, los *filum*, los universos de valor y los territorios existenciales, consiguen singularizar formaciones psíquicas, sociales y biogeofísicas. El doble movimiento de disenso con las formas dadas y de afirmación diferencial de la subjetividad constituye un ejercicio de crítica como creatividad cuya genealogía incluye a Spinoza, Nietzsche, Deleuze, Foucault y al propio Guattari. Alejándose de la función de la crítica del arte como negación —conciencia de oposición—, ejercida por encima de las condiciones de historicidad, la crítica como afirmación se sitúa *en* las mismas situaciones y los contextos que analiza. De esta manera, la instancia crítica se emplea para construir nuevos territorios existenciales, para materializar otro mundo, por oposición a la que se utiliza para simplemente negar u oponerse al mundo tal y como es. En la escala de la individuación singularizada, este mundo se materializa en el encuentro distinto de mi ser. En segundo lugar, encontramos la función de la estética como afecto no discursivo, esto es, la cualidad intensiva de la existencia, la que nos involucra en devenires mutantes. Si nuestro ser molar es representacional, lingüístico y arborescente, nuestro ser molecular existe más allá de las estructuras; es la parte fluida, siempre cambiante, de la interioridad, que amenaza el equilibrio del ser. Define una sensación, un afecto asignificante y no discursivo, que se embarca en un flujo constante de intercambio a la manera de un rizoma. El encuentro con el arte incrementa nuestro poder de actuar en este mundo, que es lo mismo que decir que nos aporta afectos alegres. Cada encuentro permite el desarrollo de una relación con nosotros mismos. Esta respuesta estética provoca una ruptura con la norma, una fisura con la realidad existente, con el sentido, con los sistemas de representación y con sus temporalidades, de ahí que genere un desinterés en el sentido kantiano. En la medida en que la satisfacción de este desinterés no pertenece al ser como una entidad constituida, la estética kantiana, en este aspecto concreto, sería propiamente posthumana.⁹³³ En tercer lugar, se produce la

⁹³³ El paradigma postrepresentacional de Guattari, sin embargo, se aleja de enfoques teológicos desde el momento en que entiende que la realidad no se desdobra en una dimensión real y otra trascendental, sino que solo existe el plano de inmanencia, caracterizado por la conectividad y la complejidad. La condición operativa para poder materializar un mundo diferente es recobrar la capacidad para la autoproducción subjetiva. Entender la vida desde el punto de vista del rizoma implica rechazar la existencia de relaciones prefabricadas o preexistentes que determinen la constitución de los sujetos o los efectos de las obras de arte. Solo existe subjetividad en perpetua emergencia que se despliega como una expresión de la vida no orgánica.

composición de un nuevo ritmo de producción, un nuevo ritornelo portador de nuevos universos de referencia más allá de los hábitos de la cotidianidad.⁹³⁴ Cada artista cohesiona los bloques de afectos y perceptos de una manera única, disponiendo las semióticas significantes y asignificantes en ritornelos afectivos que desencadenan devenires. El arte no representa o no comunica nada de este mundo, sino que actualiza un mundo virtual en cada aprehensión: la proyección de afectos y preceptos de un mundo futuro.

En cuarto lugar encontramos la producción de subjetividad posthumana o heterogénesis maquínica que desencadenan los ritornelos ecosóficos. Esta se refiere a una autocreación procesual alterificada que se concreta en dos operaciones: por un lado tiene lugar una aprehensión pática —es decir, no discursiva—, de una conectividad en red de componentes heterogéneos; por otro lado, el sistema de metamodelización engarzada en el objeto ecosófico posiciona dicha producción o, en otras palabras, despliega cartografías que se convierten en soportes de producciones subjetivas. La práctica artística pasa a ser entendida como la construcción de un tipo particular de territorio que incorpora a todo aquel que participa de él con sus ritmos disyuntivos; un agenciamiento de diferentes materias de expresión que provocan una respuesta afectiva y, como tal, constituyen un foco mutante de subjetivación. Los ritornelos artísticos inducen rupturas con los hábitos estratificados y nos llevan a experimentar con otros quehaceres, nos permiten forjar otros hábitos.⁹³⁵ En quinto lugar encontramos la propensión minoritaria del arte, que según Deleuze y Guattari se expresa en tres ideas: por un lado, en el hecho de que la cualidad de la ruptura se desarrolla en un registro molecular asignificante; por otro lado, en la apertura del arte a la sociobiocenosfera, lo que le confiere su carácter político; por último, en la naturaleza colectiva de la obra de arte, entendida como un agenciamiento que se ocupa de materializar un pueblo por venir, de actualizar un público virtual sobre las ruinas de un público preexistente. Este aspecto es lo que el historiador y teórico Simon O’Sullivan define como la orientación futura del arte (O’Sullivan, 2005, 66-68). Según este autor, la práctica artística convoca a su público, lo produce, lo fabrica y, al hacerlo, produce un tipo diferente de subjetividad. Los artistas trabajan al mismo tiempo como profetas de un mundo nuevo y como traidores de un mundo estratificado. Desde este prisma, el arte se puede definirse como una tecnología que podría ser empleada para actualizar subjetividades virtuales, tanto individuales como colectivas, nuevas coordenadas espaciotemporales, nuevas duraciones no familiares; en definitiva, nuevos mundos, lo que podría redefinir la creación estética como una «máquina de guerra artística» (O’Sullivan, 2005, 69). Las operaciones combinadas de la sujeción social y la servidumbre maquínica se proponen colonizar lo virtual actuando en el orden de

⁹³⁴ Tal y como lo formula Guattari, la proliferación subjetiva que posibilita el encuentro con el arte sucede a la manera de un proceso químico de extracción —rupturas en el orden de lo dominante— y recomposición —que sirven como soportes de disposiciones heterogéneas, en definitiva, nuevas maneras de ser—: «Al igual que la química debió comenzar a depurar las mezclas complejas para extraer materias atómicas y moleculares homogéneas y, a partir de ellas, componer una gama infinita de entidades químicas que no existían anteriormente, igualmente la “extracción” y la “separación” de subjetividades estéticas o de objetos parciales, en sentido psicoanalítico, vuelven posible una inmensa complejización de la subjetividad, de las armonías, de las polifonías, de los ritmos, de las orquestaciones existenciales inéditas e inauditas» (Guattari, 2008, 68).

⁹³⁵ La apertura de campos de virtualidad y de posibles permite la producción de una tierra nueva caracterizada por las infinitas conexiones que se pueden establecer con la alteridad del cosmos, con múltiples máquinas autopoieticas: «a través del alisado, se juega un ser más allá, un ser-para-el-otro que hace tomar consistencia a un existente fuera de su delimitación estricta, aquí y ahora» (Guattari, 1996, 70).

lo prepersonal. Este registro es un punto de indeterminación anterior a la significación y a la acción, un punto de potencialidad antes de la bifurcación, ubicado entre lo actual y lo virtual, y el orden donde actúan los ritornos artísticos. El arte deja de tener sentido para ponerse a funcionar como operador existencial mediante la lógica del acontecimiento, como una disrupción del orden de las cosas, tanto del pensamiento como de la sensibilidad y la relacionalidad.

El encuentro con el arte permite una singularización existencial que al mismo tiempo expresa una multiplicidad de relaciones, fuerzas, afectos y perceptos. Los focos disruptivos se encuentran encerrados tanto en los materiales como en aquellos componentes que oscilan entre el sentido y el no sentido y que integran el ritorno artístico. Las obras de arte que hemos analizado incorporan esta lógica del acontecimiento en sus desarrollos analítico-productivos y actual-virtuales. La orientación futura del arte podría verse como el correlato de la fabulación especulativa (Haraway, 2013), la cual, al liberarse de la tarea de hablar del mundo tal y como se nos presenta, se convierte en una poderosa herramienta para dismantlar las formaciones dominantes y proyectar nuevas dimensiones, y lo hace empleando semióticas significantes con el objetivo de producir un afecto asignificante. El futuro encierra un potencial infinito que se alberga en el presente, y que está al servicio de la máquina abstracta. El paradigma ético-estético promueve la producción subjetiva como una extracción del presente y del futuro. La función de la máquina abstracta no es la representación, sino la construcción de un real por venir. Tanto la emergencia de la música polifónica como los universos de Debussy son descritos por Guattari como agenciamientos de enunciación heterogéneos que son regidos por una máquina abstracta que transversaliza componentes semióticos y materiales, pero desde un foco no discursivo. «A través de sus diversos componentes», sostiene Guattari, «una conformación maquina obtiene su consistencia franqueando umbrales ontológicos, umbrales de irreversibilidad no lineales, umbrales ontogénicos y filogenéticos, umbrales de heterogénesis y de autopoiesis creativas» (Guattari, 1996, 68). El franqueamiento de umbrales ontológicos es el resultado de la extracción de un tema, un motivo, un ritorno que engendra sus propias condiciones de existencia y al mismo tiempo trata de sostenerse a sí mismo. En el encuentro con el arte hay un desprendimiento de un *objeto parcial* del registro molar de las significaciones dominantes que constituye en sí mismo un foco de producción de subjetividad molecular. Y lo que procura la consistencia y la sostenibilidad de los componentes del nuevo agenciamiento colectivo es el resultado de las operaciones de la máquina abstracta. En palabras de Guattari, «cuando hablamos de máquinas abstractas, por “abstracto” podemos entender también “extracto”, en el sentido de extraer. Son montajes capaces de poner en relación todos los niveles heterogéneos que ellos atraviesan» (Guattari, 1996, 49). Del mismo modo, existe la posibilidad de sustraernos de las relaciones de sujeción capitalista que producen sujetos serializados y nos capturan como engranajes de su maquinaria. Pero esta posibilidad ha de ser creada, ha de ser construida mediante una pragmática de la existencia, una política de construcción de máquinas estéticas, sociales, políticas, económicas, etc., que permitan experimentar estos franqueamientos ontológicos y mutaciones subjetivas.

En la tercera parte de nuestra investigación hemos llevado a cabo un análisis cualitativo, afectivo y

experimental de una constelación de prácticas artísticas de Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann y Critical Art Ensemble, y hemos argumentado que son tributarias y productoras de una pragmática ecosófica y una política de la experimentación. Al final de cada capítulo hemos descrito las conexiones rizomáticas que mantienen los casos de estudio con la práctica creativa de Andrés Vial, Vicky Benítez, Angela Melitopoulos y Mary Maggic, los cuales intensifican los diagramatismos ético-estéticos de los primeros, de ahí que las hayamos considerado como líneas de fuga. Antes de proceder al análisis de los casos de estudio centrales, hemos trazado una genealogía de los agenciamientos afectivos de Robert Smithson, Hans Haacke, Joseph Beuys y Helen Mayer y Newton Harrison, de los cuales hemos sostenido que constituyen exponentes de una estética ecosófica que transforma la sensibilidad y al mismo tiempo produce una subjetividad postantropocéntrica y posthumanista. En todos los casos, hemos analizado los proyectos desde un paradigma de la experimentación que es irreducible a la significación, aunque no la desahucia. Los mapeos afectivo-subjetivos que hemos proporcionado y que han sido fruto de nuestro encuentro con los propias obras de arte se han centrado en localizar y describir un *obrar* que es puesto al servicio de los desarrollos ecosóficos. Cada caso de estudio se ha pensado desde su dimensión ética —su capacidad de tejer relaciones entre los diversos componentes del agenciamiento—, estética —su propensión hacia la creación singularizada y transindividual— y política —su capacidad para resistir al aplanamiento de la subjetividad capitalista y de las axiomáticas de significación—. En cada caso, la operatividad maquina se ha descrito en función del grado de conjugación del registro medioambiental, la ecología mental y la ecología social, y de la producción subjetiva desplegada a lo largo de los flujos materiales y señaléticos, los *filum* maquina, los universos incorporeales y los territorios existenciales. Los procedimientos puestos en marcha por cada agenciamiento afectivo han generado conceptos en los que nos hemos apoyado para describir los principales aspectos de cada caso de estudio. Cabe mencionar que nuestra aproximación metodológica no ha pretendido subordinar las obras de arte a una teoría, sino que hemos tratado de pensar el encuentro germinativo entre dos elementos que, al transversalizarse, engendran una nueva creación. Como hemos visto en la primera parte, pensar el ejercicio de la investigación histórico-artística desde el rizoma implica revelar las múltiples formas en que se puede abordar cualquier pensamiento, cualquier actividad o cualquier concepto desde la lógica de los intercambios, las creaciones y las acciones.

La sensibilidad hacia los efectos entrópicos que desarrolla Robert Smithson puede describirse como un intento de captar el no-lenguaje, lo no-objetivo y lo no-racional que ha sido reprimido en la cultura occidental. El afecto material smithsoniano puede ponerse en relación con la reivindicación guattariana de transitar de un paradigma de la comunicación que cancela la agencia no humana, a uno de la enunciación que la incorpora. Analizar el grado de desorden molecular de un sistema o de un cuerpo —artístico, subjetivo, tecnológico— que ha sido sobrecodificado por el lenguaje, implica deconstruirlo de la manera en que está estratificado en el presente y resituarlo en una multiplicidad de flujos inmanentes que conectan lo actual y lo virtual, el caos y la complejidad.⁹³⁶ Para Guattari, la

⁹³⁶ La «ruptura» de la que habla Guattari y que va siempre unida a un ejercicio de «sutur» puede ser vista en sintonía con la deconstrucción que activa el efecto entrópico en Smithson: «todo descentramiento estético de los puntos de vista, toda

entropía es el efecto de las «estratificaciones territorializantes» que acechan nuestros cuerpos, el cual se materializa en un agotamiento de nuestra energía existencial (Guattari, 1996, 142). El arte, por su parte, tiene la capacidad de generar líneas de fuga de nuestras configuraciones habituales y producir nuevos agenciamientos colectivos, y en este sentido es capaz de engendrar una «plusvalía de subjetividad» que se entiende como un «revelamiento de una neguentropía» (Guattari, 1996, 159), la cual se podría definir como una entropía negativa. Por otro lado, el concepto de *paisaje dialéctico* de Smithson alude al contacto de la subjetividad con su referente. Esta nueva proximidad induce mutaciones contingentes que afectan a los cuerpos; se trata de un «cambio en el orden material» (Smithson, 2009, 173) que se explica por el vitalismo que caracteriza a los agenciamientos colectivos de anunciación. La noción de *paisaje dialéctico* se emparenta con la concepción de la *materia vibrante* de Jane Bennett (2010), en particular en el sentido que concibe una sensibilidad afectiva y transversal que nos permite percibir la influencia de las agencias no humanas en el desarrollo y en los resultados de los acontecimientos. Con Smithson obtenemos un sentido más tangible sobre cómo las fuerzas no humanas moldean activamente los cuerpos que encuentran, incluidos los de los humanos, los cuales nunca poseen o controlan nada por completo.

Enfrentándose a las connotaciones espirituales, trascendentales o edénicas del pensamiento medioambiental —las cuales critica activamente—⁹³⁷ y siguiendo las teorías de Edmund Burke, Udevale Price y William Gilpin sobre lo sublime, Smithson revaloriza la noción de *naturaleza compuesta* de los parques naturales, alejándola de la función representativa —con la que «se vuelve de inmediato un objeto formal y deja de agradar» (Smithson, 2009, 173)— para atender la materialidad real de las sensaciones que provoca su experiencia. Frente a la idea de que hay un estado de cosas que se da antes de las relaciones, la obra de arte construye el plano relacional de composición y da cuerpo a sensaciones que, al viajar incesantemente entre el caos y la complejidad, tienen la capacidad de componer otros territorios subjetivos. El paisaje dialéctico de Smithson facilita un encuentro intensivo entre lo humano y lo no humano en el que, partiendo de la agencia destructiva de lo primero, se desmorona la condición estática, pasiva y lingüística de lo segundo. Partiendo del trabajo del arquitecto, paisajista y botánico Frederick Law Olmsted —que diseñó el Central Park de Nueva York—, el cual es considerado como «el primer “artista de obras terrenas” estadounidense» (Smithson, 2009, 178), Smithson rechaza el idealismo tecnofóbico de la ecología profunda —según la cual un retorno a una naturaleza prístina sería posible y deseable— en favor de una concepción postnatural de la materialidad.⁹³⁸ En efecto, Smithson sostiene que el granjero, el ingeniero o el

desmultiplicación polifónica de los componentes de expresión, pasa por lo previo de una desconstrucción de las estructuras y de los códigos en vigor y por una inmersión caótica en las materias de sensación» (Guattari, 1996, 111). A su vez, Smithson recurre a la imagen del desierto para generar la sensación de no comunicación, de no representación y de no expresión, como un espacio que diluye toda frontera categórica: «Aristóteles creía que el calor, combinado con la sequedad, producía fuego: ¿dónde más que en un *desierto* o en la cabeza de Malevich podría generarse esta sensación? “No más apariencias de realidad, no más imágenes idealizadas, ¡nada más que un desierto!”», dice Malevich en *The non-objective world* [...]. El desierto es menos una parte de la “naturaleza” que un concepto, un lugar que engulle los límites» (Smithson, 2009, 125).

⁹³⁷ Smithson se refiere a la columna de la periodista Grace Glueck titulada «Artista en residencia por la Madre Tierra», publicada el 12 de marzo de 1972 en el *New York Times*, como incurriendo en un «complejo de Edipo ecológico». En el mismo texto sostiene: «El espiritualismo amplía la distancia entre el hombre y la naturaleza» (Smithson, 2009, 177).

⁹³⁸ En una entrevista realizada por Moira Roth en 1973, Smithson afirmó: «una gran parte de la ecología me parece nostálgica [...] por una vista del paisaje que alguna vez existió. Es como un anhelo por el jardín virgen del paraíso, el

minero tanto podría cultivar la tierra como devastarla.⁹³⁹ Un acto de transformación material *directa* de la tierra no necesariamente debería ser visto como una intervención agresiva (Smithson, 2009, 178). La «posibilidad de una manipulación orgánica de la tierra desprovista de violencia y de agresión» constituiría una mutación material que se sumaría a las transformaciones en curso, tanto a las promovidas por las agencias no humanas como a las promovidas por las humanas, como también a las resultantes de una íntima colaboración entre ambas. La percepción ecosófica no trascendental de Smithson cuestiona la postura espiritualista con la que a menudo se juzgan las prácticas del llamado *arte medioambiental* o *eco-art*, esto es, en función del grado de intervención — mínima, moderada, agresiva— que promueven sobre el mundo físico.⁹⁴⁰

Contrastando con esta visión identitaria, y como se pone de manifiesto en proyectos como *A non-site, Franklin, New Jersey* (1968) [Fig. 1], *The monuments of Passaic* (1967) [Fig. 5-10] y *Spiral Jetty* (1970) [Fig. 18-20], el paisaje dialéctico de Smithson transversaliza lo natural con lo artificial, lo orgánico con lo inorgánico, la mente con el cuerpo, el adentro y el afuera, las palabras y las cosas, el pensamiento y la materia, y ubica los cuerpos en las inmediaciones de una diversidad de flujos que inducen devenires y transformaciones de todo tipo. Atiende, por tanto, a relaciones abiertas y activas antes que a sustancias o esencias totalizadas y recortadas. Smithson se refiere a Central Park en los siguientes términos: «al analizar su naturaleza, o su historia y su percepción de él, descubrimos [...] un laberinto interminable de relaciones e interconexiones en el que nada sigue siendo lo que es o sigue estando donde está, en tanto que cosa-en-sí-misma» (Smithson, 2009, 179). La sensibilidad ecosófica, postnatural e inmanente que desarrolla Smithson y que explica su interés hacia los efectos y productos industriales y tecnológicos, constituye a su vez una sensibilidad posthumana: «solo se tiene que lidiar con los fundamentos de la materia y la mente completamente desprovistos de cualquier interés antropomórfico. De eso trata también mi trabajo: la interacción entre la mente y la materia. Es una idea dualista muy primitiva» (Smithson, 1996, 193). El *continuum* entre mente y materia hace indivisibles los dualismos antagónicos entre la materia orgánica y la inorgánica e inaugura todo un campo de posibilidades para trasladar cualidades afectivas a los residuos de la modernidad. Coincide con la fascinación de Smithson por las máquinas técnicas y, de manera más general, por los maquinismos ético-estéticos: «me fascina todo tipo de trabajo de ingeniería, creo en el artista autómatas» (Smithson, 1996, 3). Los entornos suburbanos que transitaba Smithson a la búsqueda de residuos postindustriales constituirán un reservorio de fuentes estéticas desprovisto de cualquier percepción tecnofóbica o tecnofílica; los concebirá como laboratorios para trabajar con las cualidades autoexpresivas de una materia que atraviesa la naturaleza, la cultura y la tecnología, y con ello abre la puerta a reconfigurar el lugar que ocupamos en el mundo. En este sentido, se puede trazar una conexión directa con la ecología maquínica de Guattari, la cual

Edén». Robert Smithson, en Eugenie Tsai y Cornelia Butler (ed.), *Robert Smithson* (cat. exp.), Los Angeles y Berkeley, The Museum of Contemporary Art y University of California Press, 2004, p. 94.

⁹³⁹ «El granjero o el ingeniero que perfora la tierra, puede tanto cultivarla como devastarla. Representar a la naturaleza por medio de la poesía lírica y de la pintura de paisajes no es equivalente a un cultivo directo de la tierra» (Smithson, 2009, 178).

⁹⁴⁰ El artista e investigador José Albelda considera el «arte de intervenciones mínimas en la naturaleza» como la tendencia fundamental del llamado *eco-art*. Véase José Albelda (1999), «Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación», *Cimal Internacional* (Valencia, Cimal), núm. 52, p. 49-54, y José Albelda (2015), «Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza», en Tonia Raquejo y José María Parreño, *Arte y ecología*, p. 225.

entiende los ecosistemas desde un enfoque complejo entre lo medioambiental, lo social y lo mental. Lo maquínico se refiere a las propias relaciones entre la materialidad de la tierra, la vida social y los territorios existenciales individuales, los cuales se involucran en las transformaciones que experimentan los ensamblajes colectivos de enunciación en todos los niveles.

La estética de sistemas en la que se inscribe la obra de Hans Haacke amplía la noción de *medio artístico* para considerarlo desde el punto de vista de un agenciamiento donde cuestiones como el proceso, la interacción, las redes y la retroalimentación pasan a ocupar una posición central. La idea de la obra de arte como objeto impermeable a los procesos de temporalidad y espacialidad pasa a ser reemplazada por una entidad relacional injertada en la historicidad, como resultado y fuente de múltiples operaciones, y desde esta perspectiva podría ser vista como una noción muy próxima a la de *máquina de arte* guattariana. La estética de sistemas describe las interacciones entre ecologías del orden del entorno, de lo colectivo y de lo subjetivo, hace más perceptible la conexión material de todas las cosas y abre la puerta a una crítica radical del antropocentrismo. La estética de sistemas constituye a su vez una metodología heurística que permite repensar tanto la práctica artística actual como la realizada en otros periodos histórico-artísticos, atendiendo a una amplia variedad de estrategias dentro de la rúbrica del sistema como medio. Dichas prácticas no tienen que ver necesariamente con los efectos de la emergencia de una nueva tecnología, aunque muchas responden a ella; también pueden incluir nuevas responsabilidades con una práctica artística socialmente comprometida que participa e interviene en los sistemas sociales. A diferencia de lo que afirman historiadores del arte como Benjamin Buchloh, no creemos que exista una separación nítida entre el Haacke de antes y el de después de la estética de sistemas. Mientras que Buchloh marca el lapso entre lo que consideraba un enfoque sistémico limitado y la crítica institucional del que se hizo un abanderado en 1969 con motivo de sus primeras encuestas,⁹⁴¹ el historiador del arte Luke Skrebowski contradice esta versión y sostiene que Haacke de hecho continuará explorando sistemas biológicos, como lo demuestran *Chickens hatching* (1969) [Fig. 39-40] y *Rhine water purification plant* (1972) [Fig. 41].⁹⁴² A nuestro parecer, a los sistemas biológicos y sociales hay que sumarles los sistemas tecnológicos y ecológicos: desde el punto de la filosofía monista y de la materialidad autoafirmativa, el afecto atraviesa tanto los cuerpos humanos como los no humanos. Esta transversalidad postantropocéntrica, sin embargo, no elimina las diferencias: nosotros estamos juntos en esto, pero de un modo diferente, dirá Rosi Braidotti (2009, 190).⁹⁴³ Haacke estudia las relaciones represivas que afectan a los cuerpos, ya sea por el efecto de la contaminación

⁹⁴¹ Véase Benjamin Buchloh (2006), «La historia social del arte», en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh, *Arte desde 1900*, p. 29.

⁹⁴² Luke Skrebowski (2006) «All systems go: recovering Jack Burnham's "Systems Aesthetics"». En *Tate Papers* 5. Disponible en: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/all-systems-go-recovering-jack-burnhams-systems-aesthetics (última consulta: 9 de marzo de 2020).

⁹⁴³ «[...] "nosotros" estamos juntos en *esto*. Esto se refiere a la cartografía como un conjunto de problemas interconectados que atañe a la estructura de la subjetividad y a la misma posibilidad del futuro como una opción sostenible. "Nosotros" estamos juntos en esto, de hecho, amplía un sentido de subjetividad que une colectivamente a los agentes no humanos, desde nuestros vecinos genéticos los animales, a la Tierra entendida como biosfera. "Nosotros", por lo tanto, es una construcción no antropocéntrica, que se refiere a un territorio o hábitat comúnmente compartido (*esto*)». Rosi Braidotti (2005), «Affirming the affirmative: on nomadic affectivity», en Michael O'Rourke (ed.), *The necoming-Deleuzoguattarian of Queer Studies. Rhizomes*, núm. 11. Disponible en: www.rhizomes.net/issue11/braidotti.html (última consulta: 9 de marzo de 2020).

ecosistémica, por la especulación con el arte o por los efectos nocivos de los procesos de gentrificación y las dinámicas de expulsión en las que participan los propietarios inmobiliarios con la complicidad de las autoridades para lucrarse, despojando a los ciudadanos de los derechos más básicos.

A pesar de que el interés de Haacke a principios de la década de los setenta se desplazó progresivamente hacia los entornos sociales, Haacke nunca dejó de pensar en sistemas transversalistas. Si en una obra temprana veía la necesidad de examinar las agencias no humanas en su interacción con el entorno, a partir de los setenta Haacke analiza las agencias humanas en la conformación del entorno y en el control, el modelado y la colonización de las subjetividades. Al igual que Smithson, Haacke se propone el objetivo de cartografiar toda una serie de flujos, relaciones y dinámicas que, aunque permanezcan invisibilizadas por las máquinas culturales de representación, ejercen un impacto material sobre los cuerpos. Como afirma el propio Haacke, «un sistema no es imaginado, es real».⁹⁴⁴ Para el artista, los sistemas nunca son cerrados o aislados, sino que siempre son permeables y conectan lo material con lo inmaterial. Esta conexión rizomática coincide con la articulación ecosófica guattariana, que tiene la capacidad de transformar los territorios existenciales en nuevos agenciamientos heterogéneos transversalizados. En una conversación que mantuvo con el historiador del arte y curador Jack Burnham, Hans Haacke afirmó que su modo de entender el pensamiento ecosistémico no tenía nada que ver con una ecología trascendentalista que sacrificaba la tecnología para consumir su fusión con una naturaleza idealizada. El pensamiento y la práctica de Haacke, contrariamente, se erigían sobre el *continuum* de relaciones sociobiocenosféricas, y se distinguían por ser al mismo tiempo creativas y liberadoras: «odio el idílico acto de amar la naturaleza del siglo XIX. Estoy totalmente de acuerdo con lo que las grandes ciudades tienen para ofrecer, las posibilidades de la tecnología y el entorno urbano».⁹⁴⁵ Esta concepción expresa un nuevo *ethos* ecológico que se estaba gestando como respuesta a toda una serie de crisis sistémicas que afectaban a la sociedad estadounidense de los años sesenta y setenta. El teórico y artista György Kepes se hace eco de este aspecto cuando, ante la necesidad de ocuparse de los desafíos medioambientales a los que nos enfrentamos, confiere al artista en un rol social central, y sus nuevas funciones pasan a diferenciarse tanto en el tipo como en la escala: «la sensibilidad del artista ha llegado a una nueva fase de orientación en la que su objetivo principal es proporcionar un formato para la emergente conciencia ecológica [...] los valores que descubre se convierten en valores de todos nosotros, con lo que da agudeza y definición a la necesidad que sentimos de unión e involucramiento con nuestros entornos».⁹⁴⁶ Un repaso a la obra de Haacke nos permite comprender cómo el artista es capaz de tejer todo tipo de relaciones y conexiones imperceptibles, trabajando con imaginarios, sensaciones y percepciones, y es en este sentido que contribuye a generalizar una sensibilidad ecosófica.

⁹⁴⁴ Hans Haacke, «New York, 1967», republicado en Hans Haacke *et al.* (2006), *Hans Haacke, for real: works 1959-2006*, Düsseldorf, Richter, p. 90.

⁹⁴⁵ Hans Haacke (1967), «Hans Haacke wind and water sculpture», p. 14.

⁹⁴⁶ György Kepes (1972), «Art and ecological consciousness», en *Arts of the environment*, Nueva York, Georges Braziller, p. 9-10.

Joseph Beuys desarrolló, a lo largo de su vida, una serie de ideas, concepciones y convicciones que guardan un estrecho vínculo con el proyecto ecosófico guattariano. En primer lugar, la idea de que «todo ser humano es un artista», es decir, que la creatividad está al alcance de todos: «No solo los pintores, escultores y músicos son artistas. Todo el mundo tiene la capacidad de pensar, sentir, sufrir y realizar algo. Cuando digo que todo el mundo es un artista, me refiero a este potencial subversivo».⁹⁴⁷ En segundo lugar, que el arte preserva un poder extraordinario para transformar la sociedad: «hoy en día, toda obra artística se tendría que ejecutar de manera genérica sobre la irresuelta cuestión social».⁹⁴⁸ Beuys entendía el mundo como una obra de arte de la cual participan todos los seres. Haciendo indisoluble arte y vida, Beuys se comprometió con la transformación de los territorios medioambientales, colectivos e individuales, y desarrolló una noción expandida del arte que se alía con una noción transdisciplinaria de la ecología con el fin de recrear la existencia en todos sus aspectos. En tercer lugar, la aversión que tenía el artista a la mercantilización del arte y a su disciplinación o su aburguesamiento.⁹⁴⁹ La historiografía del arte con frecuencia confina el potencial expresivo del arte beuysiano a una interpretación iconográfica, simbólica o de significación conceptual.⁹⁵⁰ Estos relatos omiten la fuerza con la que sus esculturas, sus dibujos, sus instalaciones, sus acciones, su práctica docente y su actividad política confluyen en un concepto expandido, procesual y experimental del arte que se retroalimenta de una concepción de la vida entendida como creación. La transversalidad que une los materiales con los que trabaja, como la miel, la grasa, el fieltro, los animales y los motores eléctricos, constituye una expresión de la red inmanente que une sujeto y objeto, mente y cuerpo, lo orgánico y lo inorgánico, y así sucesivamente. En la secuencia de obras que hemos analizado, hemos podido dar cuenta de la manera en que su obra se nutre de las potencialidades de una generalización de la estética —como articulación ecosófica— y una individuación del arte —como compuesto de afectos y perceptos—. Beuys se ha convertido en una figura central para los artistas interesados en una noción radical de la ecología, no en el sentido de una intransigencia generalizada, sino en el sentido que va a la raíz del problema.⁹⁵¹ Como Guattari, Beuys entendió que la solución a los problemas medioambientales no se podía reducir a una pura gestión tecnocrática, sino que tenía que comportar necesariamente una transformación de las subjetividades y los universos de valor capitalistas, sin renunciar al potencial liberador que ofrecen las nuevas tecnologías.

⁹⁴⁷ Joseph Beuys (1972). *Joseph Beuys talks about his art: everybody is an artist*. Obtenido de: www.youtube.com/watch?v=X7gNR8WH6BM, min. 00:00-00:19. (última consulta: 9 de mayo de 2020).

⁹⁴⁸ Joseph Beuys (1990), «El nomadisme té una importància des del començament», entrevista a Joseph Beuys por Keto Von Waberer, en Joseph Beuys, *Euràsia* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Joan Miró, p. 218.

⁹⁴⁹ A pesar de ello, Beuys no rechaza *a priori* toda forma de comercio artístico, desde el momento en que constituye la fuente de ingresos del artista. Al igual que con la tecnología, el debate no es comercialización del arte «sí o no», sino en qué términos: «he tenido una conocida prevención contra el comercio artístico, pero por otro lado siempre lo he defendido [...]. El principio del comercio no es malo. El principio según el cual un producto cambia de propietario y que el autor de un producto también obtiene una ganancia o dinero se puede considerar naturalmente necesario para que el artista pueda realizar otro cuadro» (Beuys, 1990, 223).

⁹⁵⁰ La historiografía del arte canónica ha considerado la obra de Beuys como heredera de las tradiciones del vanguardismo, el neodadaísmo, el posmodernismo o el conceptualismo: «Probablemente a su pesar», sostiene Carmen Bernárdez en *Joseph Beuys* (Hondarribia, Nerea, 1999), «Beuys ha sido considerado “el último” vanguardista, aunque también su eclecticismo se puede calificar como típicamente postmoderno. Su trabajo [...] está vinculado al arte conceptual, pues su idea de hacer arte implica fundamentalmente desarrollar la consciencia creativa, potenciar la reflexión, el pensamiento y los procesos artísticos, más que su resultado final en forma de bellos y acabados “objetos de arte”» (Bernárdez, 1999, 16-17).

⁹⁵¹ Según el historiador del arte David Adams, Beuys fue un «investigador pionero del papel del arte en forjar paradigmas ecológicos radicales para la relación entre los seres humanos y el medio ambiente». Véase David Adams (1992), «Joseph Beuys: pioneer of a radical ecology», *Art Journal*, núm. 51 (2), p. 26.

Beuys concibió la noción de *escultura social* como una metodología que puso en práctica a partir de la década de los setenta y ochenta y que tenía por objetivo desplegar formas de arte socialmente participativas e instituyentes a través de entornos sociobiotécnicos: *Organization für direkte demokratie* (1971) [Fig. 45], *Rettet den wald* (1971) [Fig. 46], *7.000 eichen* (1982) [Fig. 51-54]. El modo de entender el arte de Beuys tuvo un gran impacto en artistas cuyos proyectos estaban cada vez más basados en la investigación, atendiendo a la especificidad del lugar y del contexto, y en creadores que estaban interesados en hacer converger preocupaciones ambientales, activismo político, prácticas pedagógicas y percepción estética.⁹⁵² El gran valor del pensamiento y la práctica del artista alemán radica en el hecho de que demostró no tanto cómo el arte puede convertirse en un vehículo para trabajar cuestiones políticas, sino que el modo de proceder de la política es ante todo estético.⁹⁵³ El proyecto de Beuys, como el de Guattari, hace indisociable arte y vida desde el momento en que transformar el orden de cosas comporta una profunda mutación de las modalidades existenciales. Y para efectuar semejante transformación, la creatividad y la experimentación se convierten en soportes para activar las articulaciones ecosóficas que vendrán guiadas por un renovado sentido de la responsabilidad y de la pertenencia: «aún por un cierto periodo, tenemos la posibilidad de llegar libremente a la decisión [...] de tomar una dirección diferente de la que habíamos recorrido en el pasado».⁹⁵⁴ Esta incapacidad de separar el arte y la vida se acentuaba por la capacidad del artista para apropiarse de los modos de semiotización de su obra, para canalizar proyectos con el fin de mentalizar acerca de la responsabilidad existencial, para materializar prácticas sostenibles y para poner su propio cuerpo como uno de los tantos medios de su trabajo. Con frecuencia le gustaba hacer referencia a la vida como una *obra de arte total* en la que cada individuo es director de su propia orquestación existencial, en la que cada uno es responsable de su suerte como individuo y de su participación en el cuerpo social. Tras su muerte en 1986, la controversia que ha generado su figura tanto en Alemania como en el extranjero a menudo ha eclipsado la importancia de sus ideas para la renovación de la práctica y el pensamiento del arte. La escultura social como método que hace converger el arte con la vida, constituye un poderoso antídoto a las tendencias actuales en la formación artística que, al limitarse a la academia, el taller y la galería, desconectan la experimentación de lo real. Lo más paradójico es quizás que esto ocurre en paralelo al denominado *giro social* que ha experimentado el arte en las últimas décadas.

El trabajo colaborativo entre Helen Mayer y Newton Harrison también se ha desarrollado en la intersección de la estética ecosófica y la sensibilidad posthumana. Para los artistas, la contaminación

⁹⁵² Tal y como afirma la historiadora del arte Claire Bishop, la poca atención que recibió Beuys en la década de los setenta por parte de la historia del arte no hace justicia al valor multifacético de una práctica que tiene vigencia en una multiplicidad de artistas actuales. Al decir de Bishop, las prácticas artísticas de Beuys de esta época «constituyen el precursor más central del arte contemporáneo socialmente comprometido, que intersecta objetivos artísticos con ambiciones sociales, políticas y pedagógicas» (Bishop, 2012, 244).

⁹⁵³ «¿Qué medios hace falta utilizar para una acción política? Yo he escogido el arte. Hacer arte, pues, es un medio para trabajar para el hombre en el campo del pensamiento [...]. Esta es» —prosigue Beuys— «la parte más importante de mi trabajo. El resto, objetos, dibujos, acciones, va en segunda línea. En el fondo, no tengo mucho que hacer con el arte. El arte solo me interesa en la medida en que me da la posibilidad de dialogar con el hombre» (Joseph Beuys, citado en D'Avossa, 1993, 13).

⁹⁵⁴ Joseph Beuys, citado en D'Avossa (1993, 11). Traducción modificada.

medioambiental es una expresión de la contaminación de la mente: «Nuestro trabajo comienza cuando percibimos una anomalía en el medio ambiente que es el resultado de creencias opuestas o [...] contradictorias. En momentos cuando la realidad ya no parece perfecta y el precio de la creencia se ha vuelto atroz, emerge la oportunidad de crear nuevos espacios, primero en la mente y luego en la vida cotidiana».⁹⁵⁵ De ahí que su enfoque sistémico apunte a transformar, desde el arte, la subjetividad individual y colectiva como la condición operativa para dar otra recepción al medio ambiente: «La estética siempre interacciona y tiene la capacidad de hablar de un contexto social más amplio [...]. Dado que todo depende de todo lo demás, no se pueden separar los valores estéticos de un contexto más amplio».⁹⁵⁶ Desde su proyecto *Survival pieces* (1971-1973) [Fig. 61-63; 70-74] hasta *Greenhouse Britain* (2007-2009), pasando por *Art park: spoils' pile reclamation, 1976-1978* [Fig. 66-69], y *The shape of turned earth: a brown coal park for sūdraum Leipzig* (1996) [Fig. 92-94], los Harrison se han implicado en urdir una compleja red de relaciones e interconexiones que hacen indisociable la sostenibilidad de los ecosistemas con la supervivencia de la vida humana y no humana. En la entrevista realizada por el curador Michael Auping en 1982, Newton Harrison hablaba de esta red de relaciones y ponía como ejemplo la relación de simbiosis que forman una alga y un hongo en un líquen.⁹⁵⁷ Dicha conexión resulta de una genuina colaboración, de una ayuda mutua que los convierte en organismos excepcionalmente resistentes a condiciones ambientales adversas. Por un lado, el hongo busca protección frente a la desecación y la radiación solar; por otro, el alga o la cianobacteria aporta la capacidad de fotosíntesis. Esto les confiere unas características únicas que facilitan el aprovechamiento óptimo del agua, la luz y la eliminación de sustancias perjudiciales. En *The lagoon cycle* (1972-1985) [Fig. 75-83], los Harrison evidencian una relación simbiótica del arte y las materializaciones de la vida no humana, al describir los estuarios como cuerpos equipados con la capacidad de afectar y ser afectados. Desde un territorio que evapora los contornos entre arte y existencia, el dúo artístico se nutre de enfoques, metodologías y herramientas conceptuales de la geología, de la química atmosférica, de la geografía, de la economía, de lo social y de lo político, y modulan una oralidad maquínica que no tiene otro objetivo que transformar la sensibilidad y producir nuevas subjetividades más allá de las representaciones antropocéntricas y humanistas cuyas aspiraciones trascendentes y universalistas aspira a imponer una inevitabilidad disímil al propio capitalismo.

The lagoon cycle pone en práctica una metodología con la que los Harrison fueron experimentando y desarrollando, y que constituyó el eje central de sus trabajos futuros: mapear la intrincada red de relaciones y procesos que definen la complejidad. La multiplicidad de cartografías, escritos, esquemas, dibujos, fotografías y material de investigación que genera cada proyecto, da cuenta de la intensa actividad diagramática, que en ningún caso comporta suplantar el referente ecosistémico, sino que aspira a cartografiar, desde un paradigma ético-estético, los flujos y las dinámicas espaciales que contribuyen a la transformación de los entornos multiespecie que experimentan. Las

⁹⁵⁵ Obtenido de: <http://theharrisonstudio.net> (última consulta: 15 de agosto de 2019).

⁹⁵⁶ Newton Harrison (1982), en Michael Auping, «Interview with Helen and Newton Harrison», en *Common ground: five artists in the Florida landscape*, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, p. 99.

⁹⁵⁷ Newton Harrison (1982), en Michael Auping, «Helen and Newton Harrison», p. 45.

exploraciones de los procesos de crecimiento y desarrollo se ocupan ante todo de un conjunto complejo de ideas, afectos y perceptos. Y a pesar de que los artistas no reivindican la figura de Hans Haacke como una herencia directa, su metodología tiene diversos paralelismos con la estética de sistemas. Este mapeo de la complejidad no tiene ninguna pretensión de objetividad, y su fabulación creativa preserva una cualidad afectiva que moviliza el afecto hacia territorios no escuchados, no vividos, no sentidos. La actividad cartográfica no aspira a simular un mundo paralelo o metafórico, bifurcado de lo real.⁹⁵⁸ El agenciamiento afectivo de los Harrison actualiza un mundo virtual que existe entre nosotros aunque aún no haya sido aprehendido. Mostrar la manera en que se relacionan las narrativas, los diálogos, las políticas, las éticas y las estéticas, es trazar un círculo entre una estética de la existencia que es intensificada por la singularidad del arte. Destacar las cualidades micropolíticas de estos elementos comporta reactivar las fuerzas que ponen en movimiento la subjetividad. Los Harrison fueron una multiplicidad: eran artistas, agricultores, ganaderos, docentes, organizadores de actividades, facilitadores, consultores, planificadores urbanos, etc., y, al mismo tiempo, ninguno de ellos. Los trabajos del dúo artístico no presentan soluciones a problemas medioambientales, como comúnmente se sostiene desde la teoría, la crítica y la historia del arte.⁹⁵⁹ La experimentación de los ecosistemas autopoiéticos en los que se sumergen los usuarios desencadena toda una serie de operaciones que se orientan a la transformación de la subjetividad en la dirección de la heterogeneidad, en constante devenir con la alteridad.

A pesar de que los Harrison han trabajado a lo largo de su vida en proyectos transdisciplinarios que han contado con la participación recurrente de científicos e ingenieros, ante todo se perciben a sí mismos como artistas y cuentacuentos, entregados a los desarrollos de una fabulación creadora que les da su orientación futura. No existen discontinuidades entre los primeros cultivos de tierra, los relatos ficcionales o los proyectos de transformación de los ecosistemas, desde el momento en que el *continuum* mente-materia que modulan con sus prácticas conecta lo privado con lo público, lo artístico con lo político, lo ético con lo estético, los ecosistemas micro con los macro. Su pragmática muestra la manera en que los cuerpos, indiferentemente de si son humanos o no, están atravesados por todo tipo de procesos y relaciones de fuerza que, a pesar de ser imperceptibles, tienen efectos materiales sobre ellos. Los ecosistemas que producen son autopoiéticos en el sentido que, tras captar todas estas fuerzas, las incorporan al trabajo artístico para que sean aprehendidas por cada participante. Así, su cultivo es tan natural como cultural, tan humano como no humano, tan orgánico como inorgánico. Su institución tiene lugar sobre territorios físicos, mentales y sociales, y

⁹⁵⁸ Marga Bijvoet, por ejemplo, insiste en esta idea de la simulación cuando habla de la obra de los Harrison: «El mapa cartográfico es básicamente una reducción de las relaciones tridimensionales en el espacio y el tiempo a una escala bidimensional. Para los Harrison, sin embargo, es un medio para enmarcar sus conceptos; un medio para que puedan diseñar un modelo conceptual que les permita crear un “mundo” que se extienda a muchas “regiones” diferentes (territorios, disciplinas, espacio y tiempo, etc.) tanto reales como imaginarias. Les permite simular un mundo en el que todas estas regiones diferentes puedan percibirse unas en relación con las otras» (Bijvoet, 1997, 142-143).

⁹⁵⁹ La historiadora del arte Marga Bijvoet recuerda que la recepción de proyectos como los de los Harrison no fue especialmente apasionada durante las décadas de los setenta y los ochenta, puesto que con frecuencia fueron acusados de presentar una imagen demasiado didáctica o demasiado literal, que abandonaba elementos metafóricos o simbólicos: «Las críticas sobre los primeros proyectos ecológicos de los artistas estaban relacionadas con acusaciones generales: que eran proclamas utópicas de supervivencia, que mostraban buena voluntad pero no estaban bien fundamentadas en hechos, conocimientos o análisis correctos, y por lo tanto parecían algo deshonestas en cuanto a los objetivos del movimiento ecológico» (Bijvoet, 1997, 143-144).

sus producciones no se deben juzgar desde la eficacia científica —ya sea desde las ciencias naturales, las sociales o las humanas—, sino en función de la proliferación de los estilos y hábitos de pensamiento creativos y sostenibles que promueven mediante una práctica ético-estética encarnada y situada. Para los Harrison, como para Guattari, cualquier nueva producción requiere una destrucción. Para poder desarrollar nuevas configuraciones existenciales hace falta, en primer lugar, desechar los hábitos de pensamiento que nos han llevado a la crisis. Tal y como afirma el propio Newton Harrison, es imprescindible forjar un nuevo paradigma fundamentado en otros sistemas de valor para poder desprendernos de la relación extractivista que tenemos no solo con los otros no humanos, sino también con los que consideramos de nuestra especie.⁹⁶⁰

La característica común a los artistas incluidos en nuestra genealogía es la puesta en juego de una sensibilidad ecosófica con la que aprehenden el mundo y sienten la manera en que afectamos y somos afectados por una multiplicidad de agencias más que humanas. Robert Smithson mapea las agencias geológicas de los *sites* que recorre y las incorpora como parte cocreadora de los entornos que produce. Hans Haacke, por su parte, modula estas agencias no humanas con sistemas sociales, políticos, económicos y artísticos. Joseph Beuys se compromete con la rehabilitación del potencial subversivo de la creación y pone a disposición transformaciones individuales y colectivas. Los Harrison extienden estas transformaciones a ecosistemas de diferentes escalas y se involucran en la coproducción de agenciamientos heterogéneos donde lo humano y lo no humano reformulan su relación para poder afianzar la habitabilidad compartida en el planeta. Nuestro breve repaso genealógico traza un recorrido en el que la sensibilidad abre la puerta a aprehender la agencia no humana, con la que podemos formar rizoma y cristalizar nuevos compuestos subjetivos. Los artistas desarrollan una ética del cuidado y un sentido de responsabilidad hacia el impacto de la agencia humana en las condiciones de vida del otro naturalizado, lo que está en condiciones de guiar nuevas relaciones sostenibles en las que se difuminan lo artístico y lo existencial. Las prácticas artísticas analizadas se nutren simultáneamente de un concepto transdisciplinario de *ecología* y, al mismo tiempo, de una noción maquínica de *arte*. Los ritornelos ecosóficos de Smithson, Haacke, Beuys y los Harrison son irreducibles a las representaciones en las que comúnmente se les encasilla: esculpir paisajes tridimensionales, estetizar la ciencia, politizar el arte o reparar paisajes dañados, respectivamente. Sus desarrollos ético-políticos y ontogenéticos sensibilizan un entorno como una compleja red de influencias e interdependencias, en el que desarrollan creativamente agenciamientos más que humanos. En la medida en que conecta una aproximación ecológica en y con los medios en los que trabajan, el enfoque de los cuatro artistas es tributario de la complejidad, y al mismo tiempo la produce: sistemas formados por cuerpos, relaciones de fuerza, semióticas mixtas y otros componentes con propiedades concretas que se interrelacionan unas con otras. Este enfoque

⁹⁶⁰ En palabras de Newton Harrison, «se necesitarán nuevos paradigmas que conducirán a unos nuevos códigos legales y sociales, que permitan que la tierra y el agua se transmitan a las generaciones sucesivas de manera intacta, que los recursos no renovables se administren cuidadosamente, y que los recursos renovables no se agoten [...]. Porque si los paradigmas que conforman el uso actual y las prácticas energéticas de nuestra cultura (explotar / consumir / transformar en bienes / transformar en ganancias) [...] no sufren modificaciones lentamente (a través de medios civiles) o más rápidamente (a través de medios revolucionarios), entonces seguramente sufrirán modificaciones a través de una revuelta biológica masiva a medida que los ecosistemas se simplifiquen en respuesta al estrés creciente y se tornen mínimamente productivos» (Bijvoet, 1997, 144).

conecta con la asunción guattariana de que la devastación ecológica no solo incumbe a las condiciones existenciales de los animales no humanos, sino que también se refiere a la extinción de modos de vida y valores que permitirían afianzar unas relaciones sostenibles. Por eso, la apuesta artística de los creadores es decididamente ética, estética y política.

Los cuatro artistas piensan a través de las condiciones sociales, políticas y económicas que definen su historicidad: la defensa de los derechos civiles, la guerra de Vietnam, la lucha por la liberación de la mujer, la denuncia de la contaminación del planeta, etc. Estas condiciones se materializan tanto en los lugares como en los cuerpos que los habitan. Sus desarrollos creativos no solo cartografían estas instancias, sino que intervienen en ellas y transforman los modos de ser en el mundo en lo geofísico, en lo colectivo y en lo subjetivo. La condición operativa de esta eficacia transformadora en el plano sensible y subjetivo es, ante todo, una renovada atención a las cualidades expresivas de la materia. Por otro lado, el desarrollo de la teoría de sistemas y la cibernética en los años sesenta del siglo XX contribuyó a cristalizar una noción de *ecología* como un término que indicaba la disolución de las fronteras epistémicas, ontológicas y políticas entre la naturaleza, la cultura y la tecnología. En efecto, esta noción también comportaba el desmantelamiento de las fronteras del hombre con su entorno. Esta reconfiguración del hombre con el lugar fue animada en gran medida por los desarrollos necropolíticos y por las profundas transformaciones científico-técnicas producidas tras la Segunda Guerra Mundial y, al mismo tiempo, por el efecto de una tecnología que progresivamente adquiría un carácter más sistémico o ecológico. Robert Smithson, Hans Haacke, Joseph Beuys y Helen Mayer y Newton Harrison incorporan esta doble preocupación en su práctica tan temprano como en los años sesenta, y con ella reconsideran la materialidad de los cuerpos, la sostenibilidad del planeta y las relaciones sistémicas entre los diferentes elementos que conforman los entornos, ya sean humanos, ya sean no humanos. A su vez, sus proyectos muestran un claro compromiso con la sostenibilidad de la existencia ético-estética, con la proliferación de configuraciones heterogéneas, con la creación y transformación de los ecosistemas, con la crítica a la degradación del medio ambiente por la contaminación industrial, al deterioro de las relaciones sociales y a la erosión de las ecologías mentales. Pero, ante todo, más que intervenir en los ecosistemas, sus prácticas artísticas intervienen en los imaginarios mediante una crítica entendida como afirmación, como una política de la vida que, mediante las operaciones de sus afectos y perceptos, engendra otros modos de ser en el mundo lejos de universos de valor unidimensionales.

Las articulaciones ético-estéticas de las prácticas que hemos cartografiado en nuestra genealogía rebasan los límites de lo que tradicionalmente entendemos como arte, para atender los problemas que amenazan la existencia compartida e imaginar modos de liberar los territorios existenciales de las instancias represivas. Sus agenciamientos afectivos permiten hablar de la comprensión de la tecnología no como una extensión del brazo del humano, sino como un entorno en sí mismo, del que somos tributarios. Esta percepción acaba por cristalizar en la práctica de la generación de artistas de la que forman parte los casos de estudio centrales y que en parte se explica por la revolución de la ecología mental que posibilitará la miniaturización de las tecnologías informáticas, telemáticas y digitales a partir de los años noventa. Como hemos visto, un sentido más material de

los desarrollos represivos —homogenéticos— y liberadores —heterogenéticos— de las innovaciones tecnocientíficas vertebrada la sensibilidad ecosófica de Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann y Critical Art Ensemble, cuya práctica se implica en agenciamientos de múltiples ecologías: sociales, biofísicas, tecnológicas, económicas, políticas, molares y moleculares, significantes y asignificantes, materiales e inmateriales. Uno de los rasgos definitorios de esta segunda generación de artistas es la molecularización de los medios de producción, así como de los medios de reflexión y acción, una transformación que ocurre paralela al desarrollo microfísico del capitalismo semiótico y biogenético. Yendo más allá de las posturas tecnofóbicas de los ecólogos profundos o de las tecnofílicas de las fantasías transhumanistas, los artistas creen que la tecnología, en función de su orientación, tanto puede ofrecer desarrollos afirmativos como negativos. Las interfaces maquínicas tienen el objetivo no solo de crear o transformar los ecosistemas sociobiopsíquicos, sino de pensar su propia existencia a través de la mediación tecnológica. Esta constituye una característica que expresa la irrupción decisiva de la inflexión posthumana en el campo del arte, la cual, según Franco Berardi, se erige sobre la continuidad psíquico-material que deshace las jerarquizaciones del humanismo moderno y despoja los privilegios del sujeto unitario: «Se puede hablar de posthumano también en la esfera artística porque los artistas, que llegan con mayor rapidez y valentía que los políticos a las inevitables aunque vergonzosas consecuencias de los fracasos históricos, han comenzado a concebir el cuerpo humano como un segmento carnal en un *continuum* heterogéneo y maquínico en el que la materia orgánica, la materia inorgánica y las pulsaciones digitales interactúan como un organismo biocomplejo» (Berardi, 2010b, 93).

El mapeo de los agenciamientos afectivos de Perejaume nos ha permitido agrupar sus ocupaciones ético-estéticas en tres ejes que, además de tematizar su práctica creativa, justifican el empleo de todo tipo de medios, recursos expresivos y métodos artísticos. Hemos nombrado estos ejes «La mecánica del deshacer. Descolonizar la mirada y resituar el cuerpo», «Digerir el obrar excesivo humano. El correlato del decrecimiento en la práctica artística y cultural» y «La agrariedad como micropolítica planetaria. Eros del lugar y cultivo generalizado». El primero se refiere a unas operaciones que Perejaume denomina *despintura*, *desescultura* o *desdibujo* y que giran alrededor de la idea que hacer una obra, hoy, conlleva deshacer otra. Este aforismo sirve de base para postular dos imperativos: en primer lugar, el de cuestionar las axiomáticas de capitalización y significación que nos separan del mundo, y en segundo lugar, el de ocuparse de construir una sensibilidad corporeizada que nos sutura en el mundo. El segundo se refiere a la cuestión de la sobreproducción y sobrecirculación de las imágenes que habitan el mundo contemporáneo, y la posible responsabilidad que tienen los creadores —artistas y no artistas— en haberlas producido y liberado. Este interés reivindica la transformación del exceso de cultura en la cultura del ascetismo, de la discreción y del desinterés, que se implica en el enriquecimiento existencial. La tercera línea de trabajo plantea una demanda de producción de localidad como un modo de intensificar nuestra relacionalidad inmanente en un contexto de crisis de imaginación, de organización y de acción. Mediante estas tres líneas de prospección, Perejaume reivindica un reencantamiento con el lugar y el desarrollo de una ética de la inmediatez como punto de partida para forjar una nueva sensibilidad basada en la sostenibilidad social, medioambiental y mental. A esta demanda se une el imperativo de cultivar la creatividad en

relación con uno mismo y con el otro, tanto en los entornos familiares como en los profesionales, en los institucionales y en los de pareja, y en el propio pensamiento y práctica del arte. Es en estos términos que se puede sostener que la práctica creativa del artista se inscribe en un paradigma ecosófico que apuesta por la circularidad entre la generalización de la estética y la singularidad del arte para hacer frente a las crisis sistémicas que nos asedian, una que se implica en la imaginación y en la materialización de una nueva Tierra.

Hemos visto como la contraposición entre las lujosas y fantasiosas escenografías encargadas por el monarca austríaco Luís II de Baviera y las modestas edificaciones medioambientales diseñadas por el arquitecto catalán Josep Maria Jujol, sirve a Perejaume para destacar un *ethos* trascendental dislocado del lugar que resulta imperativo hacer decrecer y un *ethos* inmanente abierto a su exterioridad que conviene estimular. La reflexión perejaumiana acerca del *desbacer* parte de la idea que el lenguaje y el paisaje, como medios privilegiados de representación, han aspirado a suplantar lo real. Ambos medios «confunden lo real por lo representado hasta hacer de cada objeto su propia semejanza» (Perejaume, 1995, 57). Ni el arte ni el artista, sin embargo, pueden permanecer impasibles ante las configuraciones sociales, medioambientales y subjetivas del mundo porque están hechos de la propia materia del mundo, el cual no dejan de coproducir. El artista abre el texto del catálogo de su muestra *Deixar de fer una exposició* (1999) con un prólogo que ostensiblemente se podría interpretar como una crítica al despotismo del significante y al estructuralismo que ejerce en nuestra aprehensión del mundo: «El lenguaje es cubriente»; y su alcance, como el del paisaje, es planetario. «Tantos y tantos ejercicios de escritura sobre un fondo de realidad nos han llevado a pensar que no había tal fondo, que el fondo no era más que una proyección nuestra. Y es, en buena medida, cierto que las obras con que intentamos verlo ocultan este fondo, lo arropan, lo engrosan». Las palabras producen a su vez la idea de *naturaleza*, la cual, según el artista, «no es más que una proyección de los hombres» (Perejaume, 1999, 35). Y en la medida que la experiencia del mundo tiende a ser mediatizada solo por el lenguaje, del que pretende ser causa y condición, el ser humano vive encerrado en esta idea autoproyectada de *naturaleza*. Este hecho explica en gran medida el estado de insostenibilidad generalizada que amenaza la vida en la Tierra: «Esto nos excusa, claro, de actuar como terratenientes para hacer, del mundo, todo aquello que creemos necesitar» (Perejaume, 1999, 35).

Con Perejaume comprendemos de un modo más tangible la premisa guattariana que las crisis medioambientales y sociales ante todo remiten a una crisis de las formas de imaginar las relaciones con uno mismo y con el otro. El artista ejerce su particular contraofensa al antropocentrismo y al humanismo liberal criticando el fundamento estructuralista que niega la existencia de todo lo que se sitúe fuera del lenguaje. Es partiendo de esta crítica que el artista postula la existencia de una alteridad no humana, «un fondo de realidad que no es los hombres [...] que no es los autores que la imaginan». Este fondo no humano con frecuencia es invocado por los artistas de un modo alegórico o metafórico, sobre el cual Perejaume sostiene que «si bien es cierto que nuestras obras miran, en vano, de alcanzar, no lo es menos que lo expresan por accidente, como consecuencia de despeñarse de él, de ceñirlo» (Perejaume, 1999, 35). En definitiva, la escritura en la que se

involucran las obras de arte es una expresión del fondo de realidad alterificado, uno que es territorializado tanto por las obras como por las fuerzas de la propia Tierra. Es desde este punto de vista que Perejaume sostiene que percibimos este fondo «como un obstáculo encontrado, y el mismo impedimento de verlo se convertiría en forma y, en la obra de cada autor, los trazos más genuinos no serían otra cosa que el rebote de aquel relieve que los accidenta» (Perejaume, 1999, 35). La percepción de las obras como un *obstáculo encontrado* puede constituir una definición del mecanismo que efectúa la mirada paisajística en el secuestro de la experiencia por el significante o la representación: «Los dos términos del lenguaje —las palabras y aquello que designan— se corresponden con las dos distancias que separan corcho y espectador —corteza y cordillera—» (Perejaume, 2005, 247). Esta mirada objetualiza el mundo, nos desprende del entorno, y semejante ejercicio constituye la condición operativa de la represión en el plano subjetivo. En palabras de Perejaume, «la naturaleza entendida como objeto de la explotación humana frente a la naturaleza bella para ser contemplada es, en gran medida, un falso dilema por el hecho de que la contemplación comporta, asimismo, una parte de explotación».⁹⁶¹

Tal y como hemos sostenido, la dimensión ecológica del deshacer no se inscribe en la lógica compensatoria ni en la idea de la restitución de los materiales en la naturaleza, tal y como argumenta Carles Guerra (1999, 146), sino más bien en la idea de descolonizar la experiencia de una mirada identificadora, la cual acaba siendo reemplazada por una sensibilidad inmanente que puede servir como punto de partida para hacer proliferar una subjetividad heterogénea. Al no presuponer una «inversión del proceso» aritmética y cuantitativa, no resulta conveniente contextualizar el deshacer perejaumiano según el paradigma de la antiproducción —y su correlato vanguardista del antiarte—, según el cual el artista «se convierte en un espectador subyugado por la vida independiente del territorio» y mediante el cual «la naturaleza podría retirarse a un punto de no intervención humana» (Guerra, 1999, 145-146).⁹⁶² Frente a esta inflexión trascendentalista que opone lo físico, lo humano y lo tecnológico, hemos propuesto entender el deshacer como una táctica de desterritorialización de las axiomáticas de la representación que no da como resultado un éxodo y un rechazo autonomista, sino precisamente una recarga de la capacidad de imaginar las posibilidades de experimentación. Más que escudarse en una negación fundacional antiprodutiva que delata una consciencia de oposición —postura que en el caso del arte defiende la idea de que el único recorrido político que puede tener el arte es negando su propio estatus autonomizado o institucionalizado, para actuar en el mundo políticamente—, la política del deshacer remite ante todo a una hiperproducción subjetiva, a una proliferación del deseo de establecer nuevas conexiones con la alteridad, sorteando las axiomáticas represivas mediante una creatividad esquizoide. La postulación del principio de la univocidad del ser (*Natura i signatura*, 1990 [Fig. 113]) le conduce a Perejaume a concebir una vida inorgánica (*Un món rera les paraules*, 1989 [Fig. 107]) que el arte contribuye a componer (*Desescultura*, 1992 [Fig. 102]), en una operación en la que simultáneamente se descompone un *ethos* reaccionario

⁹⁶¹ Perejaume, citado en Carles Guerra (2017), «Perejaume: l'home que parla a les coses», *Ara*, 11 de marzo. Véase: www.ara.cat/suplements/diumenge/Lhome-que-Parla-coses_0_1757824223.html (acceso: 17 de diciembre de 2019).

⁹⁶² Para Guerra, Perejaume «prescinde de su capacidad de producir [...] [y] concede la preciada autonomía del artista moderno al paisaje. De hecho, devuelve un estatuto de autonomía que el arte moderno —cuando se miró en el modelo romántico y creativo del paisaje— había creído suyo» (Guerra, 1999, 145).

(*Restauració de dues pedres al Port del Comte*, 1995 [Fig. 114]). De la misma forma que Deleuze y Guattari veían a Kafka como un artífice de la literatura menor, las maquinaciones agrarias de Perejaume tienden a una experimentación que se ocupa de «liberar la vida de donde se encuentra aprisionada» (Deleuze y Guattari, 1993, 14) con el fin de hacerla más afirmativa. Desde este prisma, el deshacer se define como una ético-política de la descolonización de los cercados que sujetan la existencia y, al mismo tiempo, como un constructivismo inmanente de las formaciones subjetivas.

La disyunción entre lo representado y lo vivido se acentúa en nuestras sociedades tecnológicamente mediatizadas. El grado de preponderancia de la cultura de la comunicación es directamente proporcional al nivel de debilitamiento de la cultura de la creatividad en todas sus expresiones, y es en este punto donde Perejaume se aproxima más a Félix Guattari: «El arte y la vida tienden a ser cada vez más comunicativos y menos expresivos. El mundo ha decidido comunicarse enteramente, completamente. Los mecanismos y las horas que dedicamos a este diálogo constante los sustraemos a la creatividad».⁹⁶³ Esto lleva a Perejaume a postular la existencia de una creación generalizada de la que participa toda expresión de vida. Del mismo modo que el caos es autoorganizante, la existencia es un obrar conjunto, una obra en curso, caracterizada por la apertura, la exploración y la colaboración. La materia participa en este obrar generalizado, en esta escritura pervasiva, en analogía con la realidad autógrafa, de inscripción material, que posee el lenguaje. El arte participa de igual modo en la escritura de lo real, en la inscripción material de lo real, y lo hace con un sistema de signos que desborda el lenguaje y la representación mediante moléculas afectivas que materializan la experiencia.⁹⁶⁴ El principio de creación transversalista que engendra los modos de concebir y los modos de vivir, le sirve a Perejaume para encontrar resonancias entre la insostenibilidad medioambiental y la insostenibilidad en el ámbito del arte y la cultura. Si la desregularización de la economía ha dado como resultado una acumulación ingente de producciones y residuos, el ámbito de la cultura produce un excedente de imágenes y obras que satura el espacio habitable. Este excedente lo engendran no solo las máquinas de producción, sino también las máquinas de comunicación; incumbe, por tanto, a los museos, centros y espacios de arte. Este fenómeno cobra especial significancia a la luz del efecto de las tecnologías de la información en nuestras sociedades, las cuales, guiadas por el imperativo de consumir, fomentan producciones y residuos en cantidades industriales (*Obreda*, 2010 [Fig. 115]; *Retaule: fons del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar*, 1997 [Fig. 117]; *El món com a sala d'exposicions*, 1999 [Fig. 124]). Partiendo del análisis de una cultura del exceso que solo se preocupa por los índices cuantitativos, Perejaume intenta extraer un renovado sentido de responsabilidad hacia la producción y la puesta en

⁹⁶³ Entrevista con Perejaume, El País digital. Obtenida de:

https://elpais.com/cultura/2006/12/20/actualidad/1166608800_1166611289.html (acceso: 16 de diciembre de 2019).

⁹⁶⁴ En este sentido, la creación, en tanto que escritura, conduce a la acción, a la intervención en el rumbo de las cosas, a la conformación de los sucesos más inmediatos. En palabras de Perejaume, es como si «en el momento de expresar un hecho, nos viniese a la mano la letra misma que lo mueve y lo devana realmente. De forma que, con la escritura, modificásemos el curso de lo que pasa, que, mientras pasa, lo escribiésemos completamente, de resultas de tener, en la mano, el tiempo y el espacio donde vivimos [...]. Una escritura que condujese a la corriente misma de la acción» (Perejaume, 2008, 101-102).

circulación de imágenes en el mundo, precisamente para imaginar un nuevo arte de vivir que sea digno de nuestros tiempos.⁹⁶⁵

Perejaume compone una sensibilidad ecosófica que fertiliza una interacción más que humana por medio de una etología del afecto desde, para y con el lugar, que construye pasajes, canalizaciones y vasos comunicantes con una alteridad heterogénea. Desde este prisma, la confusión entre el paisaje pintado y el paisaje real deja de sostenerse, y la aprehensión de la obra de arte se redefine como experimentación real, productiva y constitutiva, de agenciamientos moleculares.⁹⁶⁶ Para Perejaume, lo real se constituye «de resultados de la colaboración entre los más diversos agentes, entre las más diversas disciplinas, la imaginería y los textos de las cuales se modulan dando cumplimiento a todo». Las semióticas asignificantes no emergen como una referencia pasiva, sino que constituyen una fuerza activa, autoorganizante y autopoietica que configura lo real por medio de los agenciamientos colectivos; de aquí que, al decir del artista, «más que receptor de la vista, cualquier elemento paisajístico» se ha transformado en «un agente activo del movimiento, una “autoactividad” o “cristalogénesis”» (Perejaume, 2008, 105), que es el correlato guattariano de la «máquina autopoietica» (Guattari, 1996, 60). La agrariedad es el neologismo que permite a Perejaume desarrollar una renovada concepción del lugar desde el punto de vista del cultivo, un creacionismo naturcultural, una proliferación artesana de la vida que nos permite recomponer nuestra pertenencia al mundo. La agrariedad nos exhorta al «cultivo en todas sus formas, las de la cultura incluidas». Conocedor de la cultura del campo, Perejaume sostiene que la agrariedad está mucho más presente e imbricada en nuestras vidas de lo que podríamos llegar a pensar (Perejaume, 2015, 17 y 25). El principio de agrariedad general que postula Perejaume se propone describir la relación productiva y constitutiva que mantenemos con el entorno material, la cual precede a las operaciones de las máquinas discursivas y del pensamiento identitario. En otras palabras, para el artista, las relaciones son anteriores a los términos; lo material real excede cualquier imagen que se tenga de él. Esta es una idea que encontramos presente en las páginas de su libro *Paraules locals*: «La primera evidencia de todas es la cualidad estrictamente cutánea y tan ópticamente florida de la palabra, cuando la naturaleza tiene una calada mucho más ciega y honda que a flor de piel» (Perejaume, 2015, 61). La agrariedad es, ante todo, «una práctica y un universo que, en él mismo, rehúye cualquier tratamiento académico», sostiene el artista (Perejaume, 2015, 37). Su definición de la agrariedad como experiencia afectiva y generativa del lugar puede hacer emerger la pregunta sobre si existe realmente alguna necesidad de hablar de ella. Tal y como indica el propio artista, hablamos de agrariedad, ante

⁹⁶⁵ «[Embriaguez de obra hecha! Volvemos a estar en el sí y el no de la pintura, en el hacer y en el rehacer, en el hacer y en el dejar de hacer, entre pigmentos obrados y polvillo de obraledas. ¿No os parece quizá que es tanta la luz acumulada, la luz de la pintura, la luz del cine, que las moléculas y moléculas de luz empiezan a parecerse a la melancólica luz de la reacción nuclear?» (Perejaume, 2008, 128).

⁹⁶⁶ El escritor y crítico Joaquim Sala-Sanahuja ha destacado esta cualidad como un rasgo singular de la obra de Perejaume: «da actitud del poeta, en esto, no es pasiva, contemplativa, sino activa del todo: de esta manera manipula el paisaje —la lengua— y nos ofrece, ahora perfectamente visible, todo un entramado de lazos y de correspondencias entre elementos de la realidad que mantienen extrañas resonancias con el mismo universo interior del sujeto, del poeta. Resonancias en el sentido físico, y más concretamente, de la física del átomo» (Sala-Sanahuja, 1992, 57).

todo, «para que perviva fuera, no tanto fuera de aquí, sino fuera del mismo hecho de hablar de ella».⁹⁶⁷

Resulta imperativo hacer extensiva esta concepción de la agrariedad y del cultivo generalizado a los artistas, de modo que se responsabilicen de los agenciamientos afectivos que intervienen en las configuraciones y reconfiguraciones materiales en curso: «una visión orgánica general tendría que proporcionar a los creadores un interés vivo por estos mecanismos». Desde este prisma, «la repetición de semejanzas y la repetición de diferencias llega a ser abrumadora», en el sentido de que «todo es una sola vida. Y una cosa lleva a la otra. Y solo dura la voluntad de durar» (Perejaume, 2015, 76-77). Tanto la agrariedad como el cultivo generalizado son dos expresiones sobre un reencantamiento con el lugar que es engendrado por una ética de la inmediatez que nos sutura al otro naturalizado (*Enclavament de Bocamont*, 2000 [Fig. 135]; *Enclavament de Bellaterra*, 2007 [Fig. 133-134]; *El motiu*, 1994 [Fig. 137-138]). El *eros del lugar* contribuye a territorializar el entorno tanto a nosotros mismos, y haciendo fermentar el abigarramiento de palabras e imágenes que nos habitan, transforma la sobreproducción, la sobrecirculación y la sobreexposición en un derecho inalienable a la discreción.⁹⁶⁸ En palabras de Perejaume, «una tierra tan abarrotada de topónimos, de descripciones, de verbosidades, como en el fondo innominada, contribuye a hacer del olvido y del anonimato un derecho político de cualquier criatura, de cualquier espacio». En última instancia, la agrariedad constituye un llamamiento a configurar una sensibilidad molecular que trae consigo nuevas maneras de cuidar, atender y comprender: «se trata de dar todo el valor a la vida invisible, al trabajo silencioso». Se trata de ver, desde un punto de vista geosófico, «la palabra Campo: la tierra de la palabra Campo», y de ser afectado por la «presencia de un mundo íntimo lleno de reservas, de matices, de una posibilidad de percepción muy restringida» (Perejaume, 2015, 78-79). En definitiva, se trata de restaurar una contingencia que es capaz de poner a compostar el antropocentrismo y el humanismo instalado y por instalar en nosotros, y en activar un devenir imperceptible como una manera de cultivar una atención hacia el movimiento germinativo de la vida inorgánica.

Del conjunto de proyectos artísticos y curatoriales realizados por Tue Greenfort hemos extraído tres motivos que pueden ser considerados al mismo tiempo como temas y métodos de su trabajo ético-estético. Hemos titulado estos bloques «Reensamblando flujos energéticos, semióticos y socioeconómicos», «Ruptura y sutura. La práctica artística como herramienta para desestratificar los hábitos de pensamiento dominantes e instituir una subjetividad disidente» y «La política multiespecie como una herramienta para la recreación del entorno». El primer apartado aborda todas las estrategias con las que Greenfort muestra el modo en que todo fenómeno individual, ya sea humano o no humano, debe ser explicado por el entramado de conexiones rizomáticas que lo vincula con su alteridad. El segundo bloque atiende a los trabajos situados que, recurriendo al humor y a la ironía como herramienta de trabajo, aspiran a reconfigurar los universos de valor que

⁹⁶⁷ Perejaume (2013), «En comú. L'agrarietat», conferencia hecha en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Obtenido de: www.cccb.org/es/multimedia/videos/en-comun-la-agrarietat/211162 (acceso: 28 de diciembre de 2019).

⁹⁶⁸ «A través de la fermentación y del arado —frente al oficio de los archivos obstinados en perpetuarse, frente al llanto de las obras del pasado y el presente cuando no se ven requeridas— el Campo se confía a perderlo todo para perdurar, para hacer que todo perdure» (Perejaume, 2015, 85).

revisten los modos de vida de lo social y lo medioambiental mediante una práctica crítica y afirmativa. El tercer y último apartado examina, tras las operaciones de reensamblaje y reconfiguración, las tácticas que tienen por objetivo materializar relaciones transespecie, ya sea mediante sus agenciamientos materialsemióticos, ya sea mediante sus dispositivos curatoriales, los cuales son considerados por el artista como organismos autopoieticos. Si la ecosofía constituye un enfoque relacional, experiencial y transformador que se ha vuelto planetario, la obra de Greenfort se ocupa de mapear sus implicaciones en el contexto de las máquinas de producción, comunicación y recepción del arte. La complejidad de relaciones que entreteje con sus proyectos —que unen el afuera con el adentro, lo lejano con lo cercano, lo vivo con lo inerte—, engendra una pragmática ecosófica inaprehensible por el ecologismo reaccionario y el ambientalismo tecnócrata, promueve innumerables encuentros entre instancias estéticas, éticas y políticas que parten de una singular aprehensión del entorno, y se involucra en una reorganización de los valores y desembocan en una recreación del mundo.⁹⁶⁹

Para Greenfort, todas las formas de vida se encuentran influenciadas, condicionadas y determinadas por una multitud de agencias que las ensamblan con su exterioridad, incluso las especies incorpóreas del arte. Sus proyectos elaborados desde la investigación, la experimentación y la política de la ubicación, muestran el modo en que la obra de arte no trasciende al mundo, sino que es inmanente a él, navega en las condiciones materiales del presente y afronta todas las contradicciones que caracterizan la economía subjetiva contemporánea y nuestra existencia tecnológicamente mediada. Los tres elementos que van a dar cuerpo a su práctica artística son los procesos, los sistemas y las transformaciones que involucran cuerpos en sus entornos transversales. Estos componentes le sirven al artista para agenciar la obra de arte, el creador y el usuario con el entorno físico, sociopolítico, institucional y económico en el que se inserta.⁹⁷⁰ Es así como su sensibilidad ecosófica infunde a su vez una mirada contextual que termina por producir un agenciamiento territorial: «Trabajo con una noción de *arte* que se esfuerza por desarrollar la idea del lugar y lo local, y sus implicaciones para nuestra percepción del espacio, ya sea la esfera pública o el marco institucional y sus protocolos, o nuestras fantasías colectivas, tales como el medio ambiente». Desmantelando el pensamiento identitario que ha regido la práctica y el pensamiento del arte, Greenfort sensibiliza un materialismo vitalista que transversaliza los cuerpos en sus entornos e induce transformaciones en todas direcciones. Esta conectividad es la que le permite «expandir el localismo a una crítica mucho más amplia, operando como una especie de lente óptica o puente que conecta un problema dentro de un marco ecológico con una perspectiva global más elemental» (Tue Greenfort, en Lookofsky, 2017). Proyectando esta inmanencia de relaciones en un gesto con

⁹⁶⁹ Para Greenfort, «la ecología no se trata de una presunción ética de que se puede recuperar un estado natural y que el hombre moderno es una entidad alienígena cancerosa que necesita ser eliminada». Para el artista, el pensamiento ecológico «conciene a un desarrollo de modos interdisciplinarios de criticidad y de un afán de examinar y cuestionar sistemas de valores. Una práctica crítica de base ecológica no opera desde una posición distante y puramente crítica, sino que puede habitar estratégicamente el campo sospechoso y algo esquizoide como es un sistema cultural contemporáneo marcado por las empresas» (Tue Greenfort, en Lookofsky, 2017).

⁹⁷⁰ Como lo expresa el propio artista, «en mi propio trabajo se arraigan, dividen o superponen contextos como la urbanidad, el ambientalismo, la arquitectura, el diseño y el arte. [...] Sigo estos diferentes intereses reaccionando y encontrando soluciones desafiantes al concepto curatorial de las diferentes exposiciones en las que me involucre, y, por supuesto, a su marco físico» (Tue Greenfort, en Pagliuca, 2007, 228).

el que consigue difuminar las antiguas distinciones entre lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, el cuerpo y la mente, etc., Greenfort consigue problematizar el estatus de lo humano, tanto como el propio estatus del arte.⁹⁷¹ Este desplazamiento comporta, como en el caso de Perejaume, abrazar la idea de que la Tierra no se puede capturar por ninguna representación, sino que la creamos y la recreamos constantemente mediante todos los hábitos que ponemos en marcha en nuestra experiencia cotidiana.⁹⁷²

Hemos visto el modo en que proyectos como *PET-flasche (im Bürgerpark)* (2008) [Fig. 147], *Public bus* (2005) o *From petroleum to protein* (2007) [Fig. 151] ponen de relieve que las ideas que tenemos sobre la Tierra, el entorno y el medio ambiente están siendo simultáneamente moldeadas, aquí y ahora, por un entramado de agencias que provienen tanto de los sistemas biogeofísicos como de las ciencias naturales, de los intereses económicos y políticos, de los medios de comunicación y de los hábitos mayoritarios. Estas nociones se involucran en un juego de territorializaciones y desterritorializaciones de formaciones mentales, sociales y físicas que nunca se detiene, lo que moviliza no solo dinámicas represivas sino también liberadoras. El objetivo es evidenciar «la complejidad con la que nos insertamos en un ecosistema viviente» y destacar el hecho de que «nuestra relación con la naturaleza está siendo instrumentalizada para adaptarse a los intereses de la concentración de poder y para generar riqueza privada» (Tue Greenfort en Gray, 2006, 11). Y las operaciones crítico-afirmativas, ético-estéticas y onto-genéticas de los agenciamientos afectivos de Greenfort consiguen renegociar estos intereses. Hibridando medios, disciplinas y métodos, el trabajo de Greenfort promueve la cristalización de sensaciones de estas agencias que afectan y son afectadas por todo tipo de formas de vida, y que constituyen vectores de nuevas formas de sentir, pensar y actuar. Resonando con la inflexión caótica guattariana, el artista es consciente de que la condición operativa para engendrar una producción afectiva y subjetiva singularizada conlleva una destrucción de los hábitos, las sensaciones y las relaciones tal y como están actualizadas, estratificadas y habituadas. Proyectos como *Diffuse einträge* (2007) [Fig. 156-158], *Exceeding 2 degrees* (2007) [Fig. 160] o *Milk beat* (2009) [Fig. 159] llevan hasta sus últimas consecuencias la pragmática de la transversalidad: intensifican una propensión simultáneamente germinativa y destructiva del arte, ponen en evidencia los sistemas de valor que comporta toda disposición existencial, y materializa el entramado de responsabilidades ante el estado de los hechos que incumbe no solo a los creadores y a los usuarios, sino también a los equipamientos colectivos, a las corporaciones, a las máquinas políticas, científicas, educativas, etc.

⁹⁷¹ La teórica cultural Jill Bennett se hace eco de esta transversalidad cuando sostiene que el acceso a la era del Antropoceno lo cambia todo: «la forma en que comemos, llevamos la comida a casa desde el supermercado, desechamos la basura, empleamos el transporte o el agua» (Bennett, 2012, 7). Por otro lado, el cambio de paradigma no solo supone un claro desafío para el arte en tanto que práctica disciplinaria, sino también para las formas institucionalizadas de producción y comunicación: «La cuestión es, pues, ¿cómo podría transformarse el museo o el departamento de arte para poder sostener la práctica del nuevo paradigma? (Bennett, 2012, 14).

⁹⁷² «Creo que cualquier cosa que reconocemos, ya sea un pájaro o una pequeña planta, no tenemos ni idea de lo que realmente significa. Esto es la naturaleza. Representa esta compleja relación entre la pertenencia y lo desconocido. Detrás de este entendimiento reside —para mí— la creencia de que los humanos no juegan un papel importante en la visión más general de conjunto [...]. No estamos aquí con una misión especial, lo que daría una razón a nuestra existencia» (Tue Greenfort, en Gray, 2006, 7).

La política multiespecie de Greenfort constituye una herramienta para transformar el modo en que nos relacionamos en el entorno. Las inmersiones en las condiciones de vida de las medusas, de las cotorras, de los cangrejos herradura, de los esturiones beluga, de la blanquita de la col, etc., construyen nuevas comprensiones, nuevas relaciones, nuevas sensaciones y nuevas responsabilidades. Partiendo de que toda forma de vida es una «relación multiespecie» (Tsing, 2012, 141), Greenfort sondea la intraacción agencial entre especies enredadas que va más allá de la lógica depredador y presa, parásito y anfitrión. Cultivando un arte de la atención que desemboca en un arte del cuidado y del afecto hacia y con los otros, sus proyectos nos implican en los modos que tienen ciertas especies de construir un mundo compartido. En este sentido, se podría decir que el proyecto curatorial *The worldly house* (2012) [Fig. 161-164] diagramatiza una ecología de la conectividad entre un *nosotros* expandido que incluye a lo humano, pero que también se desarrolla a pesar de lo humano.⁹⁷³ Desafiando nociones heredadas de especies, clasificaciones, jerarquizaciones, conocimientos, sus proyectos constituyen vivas experimentaciones con las que rastrea conexiones, intercambios y mutaciones entre elementos que habitan y transforman entornos dinámicos. Navegando en la complejidad de los procesos de emergencia de formas de vida en lo medioambiental, lo social y lo mental, Greenfort se pregunta cómo ciertas prácticas de conocimiento, atención y afectividad posibilitan otros mundos y demuestra que nuestra supervivencia depende de los modos en que nos impliquemos en los enredos multiespecie.⁹⁷⁴ Habitando el intersticio entre la generalización de la estética y la singularidad del arte, Greenfort multiplica los posibles e impugna las necropolíticas de significación, poniendo en marcha un constructivismo contranormativo y esquizoide que desarrolla nuevas formas de atención y cuidado del otro. El vitalismo con el que infunde sus cristalizaciones afectivo-subjetivas implica al usuario y lo arranca del inmovilismo al que está sumido: «Es en el sí de la estética que semejante cambio de paradigma ético puede ser recargado» (Tue Greenfort, en Lookofsky, 2017).

Considerando el conjunto de máquinas cinemáticas de Ursula Biemann, hemos descrito tres grandes categorías analíticas que permiten distinguir tres modos de hacer: «Economías espaciales en la era de la movilidad acelerada. De las contrageografías a las ecologías híbridas», «Derivas forenses en entornos complejos. Agenciamientos no humanos y aproximaciones sistémicas» y «Cosmopolíticas postantropocéntricas. Las epistemologías indígenas y el proyecto compartido de descolonizar el saber y construir el multiverso». El primero engloba la producción fílmica que aborda cuestiones relacionadas con la migración, el género y la globalización en proyectos que dan cuenta de la cualidad transformadora de los lugares y los cuerpos en la era de la movilidad de personas, recursos e información. El segundo atiende al desplazamiento que experimenta su obra del giro geográfico al giro ecológico, tal y como ha observado la historiadora del arte Anna Maria

⁹⁷³ Al decir de Melissa Ragain, «la noción de lo mundano [*worldly* en inglés] de Haraway enfatiza el continuo descubrimiento de los cada vez más profundos niveles de conectividad, incluyendo pero sin limitarse a la sociabilidad de otros humanos». Melissa Ragain, «It's hard for me to be in the present sometimes», en *X-Tra* 15 (2). Disponible en: www.x-traonline.org/article/its-hard-for-me-to-be-in-the-present-sometimes-documenta-13 (acceso: 1 de abril de 2019).

⁹⁷⁴ Como ha sostenido el propio artista, «ciertamente se necesitan discursos y prácticas colectivas! ¿Pero de qué tipo? Yo me decantaría por aquellos fundados en una apertura radical *queer*, capaz de pensar y adoptar de igual modo una intimidad radical, a partir de los cuales podría tener lugar un replanteamiento muy necesario de nuestros problemas. No puede haber vuelta atrás, ni centro, o abismo o familiaridad a la que regresar, sino un reconocimiento de una colectividad hiperconectada de seres sintientes» (Tue Greenfort, en Lookofsky, 2017).

Guasch (2019, 57). En nuestro estudio hemos argumentado que este tránsito indexa una renovada atención hacia la interdependencia de las formas de vida humanas y no humanas, en particular hacia los desarrollos tanto productivos como destructivos que se manifiestan en territorializaciones y desterritorializaciones de orden sociobiocientífico. Su producción más reciente se ha articulado alrededor de la figuración del científico indígena que emerge de una historia colonialista compartida y dialoga con los protocolos de la ciencia moderna. En paralelo a la implicación de la artista en la creación de la Universidad Indígena del Pueblo Inga (Colombia), en la cual se pretende integrar sistemas de conocimiento indígena con la ciencia y la tecnología occidental, los proyectos videográficos que pertenecen a este apartado tienen por objetivo transitar a una visión *zocentrada* del mundo que moviliza una crítica postantropocéntrica y posthumanista.

El trabajo de Biemann reconsidera el nexo entre las nociones de *naturaleza*, *cultura*, *tecnología* y *sentido*, incidiendo en el modo en que las alteraciones antropogénicas sobre los ecosistemas globales en curso se expresan en registros molares y moleculares. La asunción que está en la base de su práctica estética es que los cambios producidos a escala hidrológica, geológica y atmosférica desafían nuestra imaginación y transforman nuestras concepciones culturales, éticas y estéticas. Mostrando la compleja red de relaciones de poder que registran elementos como el petróleo, el hielo y el agua en nuestras sociedades, la artista compone agenciamientos cinemáticos en los que intervienen metodologías heredadas de la literatura, la ciencia ficción, la poesía y la filosofía. Partiendo de extensivos procesos de investigación en los que el cuerpo opera como el propio sismógrafo de las transformaciones, los videoensayos de Biemann diagramatizan el impacto de la materialización de estos procesos sobre la vida humana y la no humana, y plantean la cuestión de las condiciones que conforman la habitabilidad presente y futura en el planeta.⁹⁷⁵ Si las contrageografías superponían lo social a lo tecnológico, las ecologías híbridas se invisten en un análisis relacional complejo que incorpora la biosfera. De estudiar los movimientos de personas, recursos y capital, Biemann pasa a analizar las interacciones ecosistémicas entre lo humano y lo no humano, en un marco más general donde se sitúan las relaciones entre lo orgánico, lo tecnológico y lo social. La expansión de su interés de lo geográfico a lo ecológico, la facilita el método feminista de la política de la ubicación: «la geografía feminista [...] me inició en una noción de *espacio* que no es una entidad fija, sino algo relacional y dinámico: relaciones espaciales, relaciones familiares, relaciones urbanas, relaciones de trabajo» (Biemann, en Aliaga, 2012, 87). Esta relacionalidad infundirá una sensibilidad ecosófica en la que convergerá una inflexión postantropocéntrica y postcolonial: «después de haber desmontado la división artificial entre géneros y etnicidades, la siguiente, y quizá más importante, distinción que hay que deshacer es aquella que parece existir entre la naturaleza y la cultura» (Biemann, en Aliaga, 2012, 91).

La primera línea de investigación que desarrolló —a la cual pertenecen proyectos como *Sahara chronicle* (2006-2009) [Fig. 197-200], *X-Mission* (2008) [Fig. 201-204] y *Black sea files* (2005) [Fig. 205-208]— se proponía el objetivo de constatar que la noción de *espacio* se configura a través del

⁹⁷⁵ Como ha sostenido la propia artista, «si algo tiene el arte, es la capacidad de dinamizar y sensibilizar nuestra habilidad de experimentar lo que está ocurriendo y lo que aún no está allí» (Biemann, en Sáez de Ibarra, 2014, 172).

movimiento, las experiencias y las historias de las personas. En una segunda línea de trabajo el interés de la artista se desplaza hacia la materialidad inorgánica, lo que motiva la destitución el sujeto de la geografía humana y la incorporación de un enfoque ecosistémico donde lo humano deja de situarse definitivamente en el centro del universo. Como la misma artista ha apuntado, *Egyptian chemistry* (2012) [Fig. 213-219] registra un desplazamiento de las preocupaciones postcoloniales — centradas en los «sistemas migratorios humanos»— a cuestiones posthumanistas en las que intervienen todo tipo de agentes no humanos. Este desplazamiento no equivale a una mera expansión de la escala, a un tránsito de una aproximación de lo singular a lo colectivo. Por el contrario, tal y como sostiene Biemann, «implica un cambio fundamental en la comprensión metafísica fundada en la importancia de las diferencias». En *Egyptian chemistry* esta mutación se materializa en un «viaje a las estructuras moleculares», que se inicia cuando la sensibilidad se ha recalibrado, lo que habilita la percepción hacia las operaciones de expresión de una vida inmanente y procesual que se encuentran silenciadas por los agregados molares. Si bien se podría decir que toda la obra videográfica de la artista rastrea los modos de constitución de lo real y da cuenta de las dinámicas de las prácticas discursivas en el mundo material, con *Egyptian chemistry* abre la puerta a especular acerca de cómo dinámicas materiales no humanas pueden llegar a determinar y transformar las prácticas discursivas.⁹⁷⁶ Biemann accede a este pensamiento de lo no humano a través de la teoría feminista, la cual, a su vez, ha sido influenciada por el pensamiento decolonial. Como ha sostenido la artista, esta última forma de conocimiento «introdujo la noción de performatividad como una forma de repensar la producción de diferencias y fronteras, tanto en términos de identidad como de geografía» (Biemann, 2014, 209). Estas investigaciones se combinan con las metodologías de la geografía cultural, con las que Biemann empezó a imaginar un mundo de coordenadas siempre cambiantes.⁹⁷⁷

La atención hacia las dinámicas inmanentes que gobiernan la vida comporta el desarrollo de una experimentación no representacional que concibe la existencia como una diferenciación creativa que surge del encuentro productivo entre naturaleza y cultura, entre *bios* y *zoe*, entre materia y tecnología, entre química y magia. Esta es una característica que conecta la pragmática ecosófica con los modos de conocimiento, pensamiento y sensación de las comunidades indígenas. En nuestra investigación hemos sostenido que el videoensayo *Forest law* (2014) [Fig. 231-240] puede considerarse como un agenciamiento enunciativo polifónico que convoca intensidades de las ecologías multiespecie de la Amazonia. Este proyecto interpela más directamente a la cuestión de

⁹⁷⁶ «Con *Egyptian chemistry*, he proseguido en mi esfuerzo por dislocar el modelo de espacio en tanto que contenedor, así como la espacialización del tiempo lineal. Sumado a estos, con este proyecto me comprometo en una tercera relación que ahora necesita reconsideración: la dinámica mente-materia. Por esta razón, recurrí a [...] todo tipo de teorías emergentes que abogan por la democracia de todos los actores, humanos y no humanos. Ahora que los límites del género y la etnicidad, así como los que existen entre los humanos y la tecnología, se han desmantelado rigurosamente, nos encontramos frente a la última fortaleza de la diferencia que nos separa a los humanos del mundo. Veo un interés, y de hecho una cierta urgencia, en comprometerme seriamente con mi producción artística, mi trabajo de campo, mi práctica significativa, mi sistema organizador, toda mi cosmología —con la posibilidad de superar esta frontera ficticia que nos distingue como sujetos» (Biemann, 2014, 213).

⁹⁷⁷ «Varios geógrafos culturales han cuestionado la visión del espacio como un trasfondo neutral frente al cual se desarrollan los acontecimientos. En primer lugar, fue Henri Lefebvre quien insistió en que el espacio y la sociedad se constituyen mutuamente y en que el espacio es un agente de cambio que desempeña un papel activo en el desarrollo de los acontecimientos» (Biemann, 2014, 209).

cómo el arte nos puede ayudar a comprender las transformaciones biogeotecnofísicas desde el punto de vista de una concepción de la materialidad que va más allá de la idea de la naturaleza como un contenedor pasivo de recursos para el uso humano. Las epistemologías indígenas han cultivado históricamente formas de percepción, sensibilidad y afectividad de y hacia entidades no humanas de acuerdo con una noción expandida de *agencia* que acomoda las multiplicidades con los que compartimos y constituimos nuestro mundo común. Tal y como afirma Biemann, el método de *pensar con* el otro forma parte integral de los saberes y las enseñanzas de las culturas indígenas. Esta inflexión está transformando las disciplinas académicas en la actualidad y, sin embargo, con demasiada frecuencia dichas aportaciones se omiten en las referencias bibliográficas. *Forest law* trata de poner en valor los recursos que alberga el territorio naturcultural de la Amazonia. Esto implica entender la selva como «un espacio de inmensa innovación biológica y epistémica». Partiendo de esta asunción, el proyecto de investigación pretende cartografiar el enmarañamiento de las tensiones geopolíticas que acechan el bosque vivo, a partir de la idea de una doble desposesión, natural y social, con la que las dinámicas necropolíticas del capitalismo global acaban con la existencia de un concepto expandido de *biodiversidad* que abarca todas las formas de vida, tanto las orgánicas como las no orgánicas: «a medida que los recursos fósiles y minerales son transferidos a los mercados globales y convertidos en mercancías negociables, son sistemáticamente desarraigados de su historia social de trabajo y de desplazamiento, así como de su historia natural de paisajes y especies extintas» (Biemann, en Sáez de Ibarra, 2014, 163).

A lo largo de las últimas tres décadas, el colectivo Critical Art Ensemble (CAE) ha desplegado una multitud de proyectos de investigación en los que ha trabajado ideas que tienen que ver con dinámicas represivas y revoluciones críticas en relación con el medio ambiente, con los impactos microfísicos y macrofísicos de la biología molecular, con el cambio climático, con las prácticas neoextractivistas y con la extinción masiva de especies. La cartografía de sus principales medios tácticos nos ha permitido delimitar tres preocupaciones interrelacionadas: «La vida como plusvalía. La mercantilización de todo lo vivo y la nueva consciencia eugenésica», «Colonización molecular en el capitalismo biogenético. De la vulnerabilidad compartida a la resistencia táctica» y «Necropolíticas inmunitarias y lucha medioambiental en el Antropoceno. Condiciones de control y de intervención». El elemento que transversaliza las tres líneas parte del análisis de la descentralización y la molecularización del poder que ha permitido la revolución de las tecnologías de la información y comunicación. En sintonía con el análisis de la naturaleza nomádica del poder de Deleuze y Guattari, CAE sostiene que hoy nos situamos en una nueva arena en la que el capitalismo cibernético afianza sus prácticas represivas. Sin embargo, defiende que este mismo entorno constituye un medio en el que se pueden desarrollar efectivamente prácticas emancipadoras de resistencia cultural. La primera línea de investigación considera el sesgo capitalista de las tecnologías de la reproducción como una expresión de la colonización del propio útero por los aparatos de estado. A su vez muestra la supervivencia de una conciencia eugenésica sobrecodificada por los espectros de la raza y la razón en el actual mercado reproductivo. La segunda línea centra su atención en los impactos nocivos para los ecosistemas más que humanos que comporta la apropiación de las biotecnologías por los intereses capitalistas. CAE no se limita a poner en

evidencia que el nuevo territorio para la expansión capitalista neoextractivista es la potencialidad afirmativa de la materia orgánica, sino que se compromete a diseñar y poner en marcha estrategias de bioresistencia que consiguen interrumpir los cercados de la tecnocracia capitalista. La tercera línea profundiza en el estudio de las condiciones represivas de los usos biotecnológicos y facilita el acercamiento de los métodos, los protocolos y los procedimientos de la biología molecular a los usuarios no especializados y les ofrece la posibilidad de intervenir en ellos y con ellos.⁹⁷⁸

El proyecto *Flesh machine* (1997-1998) [Fig. 252-258] consistió en la publicación de un libro, en el lanzamiento de una web, en la creación de la empresa ficticia BioCom, especializada en biotecnologías reproductivas, y en la activación de un laboratorio móvil de criobiología en el que los usuarios que aceptaban participar en el experimento se sometían a un proceso de evaluación de la idoneidad para poder ser aceptados en el programa de donantes. Su perfil se construía con muestras de sangre, con la amplificación de su ADN y con una fotografía que era tomada en el propio laboratorio. En base a estos tres elementos, los participantes valoraban la calidad de unos cuerpos territorializados como productos del nuevo mercado genético. El objetivo era apropiarse de la retórica transhumanista acerca de la mejora de la especie humana que impregna las tecnologías reproductivas y evidenciar la permanencia de divisiones bio-clasistas en el marco de lo que el colectivo denomina la *economía de la carne*. Con proyectos como este, CAE nos permite obtener un sentido más material del carácter represivo de lo que Guattari denomina los *microfascismos*. En su fase cibernética y biogenética, el capitalismo tiene por objetivo afianzar su dominio biopolítico tanto en el plano de las representaciones molares como en el de las composiciones moleculares. CAE destaca este aspecto cuando declara que el objetivo de BioCom es doble: en primer lugar, «invadir completamente la carne mediante tecnologías de visión y mapeo (iniciar un programa de control total del cuerpo desde su configuración exterior e integral hasta sus constelaciones microscópicas)»; en segundo lugar, «desarrollar las fronteras políticas y económicas de los productos y servicios de la carne».⁹⁷⁹ A través de BioCom, CAE se agencia las narrativas que legitiman el negocio de la fertilización asistida que se basan en la idea de la *fiabilidad del producto*: «para poder dar a un niño todos los beneficios posibles en la vida, su concepción debe ser diseñada. Para ello, ofrecemos muestras de la más alta calidad de un grupo de donantes cuidadosamente seleccionados». Eso sí, tan solo son aceptadas aquellas muestras cuyos perfiles se ciñen a los sistemas de representación subjetiva normativos, lo que evidencia el sesgo esencialista de un mercado centrado en la noción del atractivo visual y las cualidades físicas asociadas al hombre blanco, caucásico, de ojos azules y de complejión fuerte.⁹⁸⁰

⁹⁷⁸ «La idea de que solo los especialistas pueden entender la complejidad de la ciencia está muy arraigada socialmente entre todos aquellos que la perciben como ajena a su vida cotidiana [...]. Sin embargo, a pesar de que hay algo de verdad en este tipo de percepciones, sin duda son exageradas. En cuestión de poco tiempo, cualquiera con un mínimo de cultura puede aprender los fundamentos de los estudios científicos y la ética de la ciencia» (CAE, 2013, 50-51).

⁹⁷⁹ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/index.html> (acceso: 30 de mayo de 2019).

⁹⁸⁰ «No todo el mundo puede ingresar en nuestro programa de donantes [...] solo aceptamos un candidato de veinte. Los donantes potenciales, que generalmente tienen entre 18 y 35 años de edad, deben cumplir criterios estrictos en varias categorías.» La información que se recaba para elaborar los perfiles genético-subjetivos incluye «un historial de salud del posible donante y de la familia del candidato [...] evaluaciones subjetivas pero cruciales de la inteligencia, características físicas, apariencia y personalidad de un donante potencial. Y [...] un examen físico completo realizado por nuestro médico personal y completar tres reuniones con el médico y el personal del laboratorio». Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/form.html> (último acceso: 30 de marzo de 2020).

GenTerra (2001-2003) [Fig. 268-275] es una investigación teórico-práctica que profundiza en los impactos que los organismos tecnológicamente modificados ejercen sobre el medio ambiente y la salud humana. En esta ocasión, los miembros de CAE se hicieron pasar por investigadores de la compañía biotecnológica GenTerra. Transgenic Solutions for a Greener World, creada por ellos mismos, que se proponía desarrollar productos biotecnológicos que mejoraran la calidad de los ecosistemas y solucionaran problemas relacionados con la escasez de alimentos. Abogando por una alianza entre la política fiscal y la responsabilidad ecológica y social, GenTerra defiende una alianza entre las empresas biotecnológicas, las organizaciones no gubernamentales, las formaciones políticas y los medios de comunicación para responder a los desafíos de nuestra sociedad contemporánea. Su convicción es que el futuro de los transgénicos pasa por el acceso a información contrastada y por ello GenTerra promueve que las corporaciones trabajen dentro de los límites de lo que es éticamente, socialmente y medioambientalmente aceptable.⁹⁸¹ Tras asistir a una charla en la que se familiarizaban con los procesos científicos de creación de organismos transgénicos, a los usuarios que aceptaban participar se les extraía una muestra de sangre. Asistidos por los investigadores de GenTerra, los usuarios recombinaron su material genético con la ayuda de la bacteria *Escherichia coli*, que habita en el tracto intestinal, para crear nuevas bacterias transgénicas. Más allá de limitarse a reproducir los discursos que demonizan los transgénicos con el argumento de que el único objetivo que persiguen es la acumulación de capital, el objetivo de *GenTerra* es facilitar información factual concreta y estimular el debate sobre las implicaciones de los productos transgénicos en un momento en que han pasado a formar parte integral de nuestra vida cotidiana. De ahí la importancia del laboratorio de experimentación pública —en el que los usuarios participaban activamente en la consulta de la página web de GenTerra en los ordenadores, en la observación de bacterias en el microscopio y en la creación de sus propias bacterias modificadas genéticamente— como la de la interfaz semiótica del cual formaba parte.⁹⁸² En esta ocasión, la web de GenTerra servía como un instrumento para hablar con los usuarios de los usos tanto represivos como liberadores de los productos transgénicos. El objetivo era que los participantes de la *performance* —y los internautas que pueden consultar la web hoy— pudieran formarse un juicio crítico sobre estas cuestiones tan complejas.⁹⁸³

En *Molecular invasion* (2002) [Fig. 276-279], CAE colaboró con las artistas Beatriz da Costa y Claire Pentecost en el desarrollo de un proyecto que se proponía acercar a los ciudadanos a discursos anteriormente reservados a especialistas, contribuir al desarrollo de un pensamiento crítico e

⁹⁸¹ La artista y escritora Claire Pentecost ha elaborado un sistema para evaluar el bioarte, categoría que a su decir engloba prácticas que trabaja con los imaginarios de la ciencia e incluso con material biológico, con equipos o procedimientos científicos, formulando y poniendo a prueba hipótesis, o analizando ideas o los impactos de las ciencias de la vida. Uno de los principios es permitir la legibilidad de datos a no científicos, entendiendo esta legibilidad como un «fenómeno complejo que incluye la atracción, la pertinencia de la experiencia común, la involucración de los sentidos y una interacción hábil con medios comunes» (Pentecost, en Da Costa y Philip, 2008, 120).

⁹⁸² En palabras del propio colectivo, «la mitad de nuestro proyecto consiste en construir una relación con el público» (citado en Weintraub, 2012, 151).

⁹⁸³ Las presentaciones performativas son descritas por el colectivo como formas de *teatro recombinante*, esto es, una fórmula de teatro participativo que combina las estrategias del teatro de guerrilla y del teatro social con tecnologías de transmisión de la información y de sabotaje electrónico. Los métodos recombinantes son los propios de los medios tácticos: plagio, boicot, sampleo, bricolaje y la apropiación y subversión de los medios de comunicación. Tal y como sostienen en *Digital resistance* (CAE, 2001, 75), el teatro recombinante y la cultura digital son tributarios de una nueva cosmología, «una nueva manera de entender, ubicarse, valorar y actuar en el mundo», que ya no se rige por la cultura analógica.

informado sobre los usos y los impactos de las biotecnologías, desmitificar el proceso científico y fomentar las iniciativas por parte de aficionados en lo que denominan *formas de amateurismo*. Durante dos años, los artistas trabajaron con los alumnos de la Corcoran School of the Arts & Design, de la Universidad de Washington, en el diseño y la puesta en marcha de un dispositivo de biología contestataria por parte de usuarios no especializados. El proyecto se articulaba alrededor de la cuestión de si era posible aplicar métodos de ingeniería inversa a una planta modificada genéticamente. El equipo adquirió unas semillas de soja, maíz y colza Roundup Ready comercializadas por Monsanto, que en la actualidad se consideran una plaga en los Estados Unidos. Tras identificar dos compuestos que eran capaces de interrumpir las enzimas que protegen a las plantas del herbicida Roundup, los estudiantes elaboraron un agente disruptor respetuoso con el medio ambiente que era capaz de desarticular la ingeniería genética que les permitía sobrevivir al herbicida. Para testear su prototipo, los alumnos rociaron la solución a plántulas Roundup Ready y a especies orgánicas, y constataron el éxito de su producto cuando murieron todos los ejemplares al cabo de unos días. Con *Molecular invasión*, CAE se propuso diseñar e implementar tácticas de resistencia que desaceleren lo que describen como una «invasión molecular» en desarrollo.⁹⁸⁴ La urgencia de desarrollar estas estrategias subversivas obedece a la asunción de que en la actualidad las biotecnologías se limitan al desarrollo comercial de bienes y servicios, sirviendo a los intereses del capital y raramente al interés público. Para CAE, esto constituye una forma de colonización molecular que puede ser vista como un nuevo tipo de dominación colonial que ya no se libra con la violencia del cuerpo a cuerpo, sino en el plano de los átomos y las partículas. La estrategia central de esta nueva forma de colonización, tal y como sostiene CAE, «parece ser el control de la cadena alimentaria desde la estructura molecular hasta el envasado del producto». Mediante el control de las variedades y la gestión del crecimiento de las especies, «las corporaciones tienen más posibilidades que nunca de asegurar la dependencia nacional de la economía corporativa occidental» (CAE, 2002, 8).⁹⁸⁵

Un repaso crítico y clínico de las principales obras de teatro recombinante, *performances* ficticias, experimentaciones colectivas e interfaces semióticas —todas ellas consideradas expresiones de medios tácticos—, nos permite afirmar que Critical Art Ensemble se compromete a proporcionar una experiencia cualitativa a los usuarios implicados, fomentando el diálogo no jerárquico sobre cuestiones de interés público. Todo aquel que participa de sus acciones se sumerge en universos axiológicos, materialidades maquínicas, flujos discursivos y afectivos y territorios existenciales, cuya modulación consigue desterritorializar las representaciones estratificadas. Y esto, aunque sea temporalmente, abre la puerta a un nuevo orden de cosas, a sensibilizar un pasado, un presente y un futuro distintos. La insistencia en la experimentación, la pedagogía, el acceso y la colaboración no constituye una mera ambición teórica, sino que atraviesa toda su práctica como un método que aspira a intervenir en los imaginarios y las subjetividades tal y como se habitan en la vida cotidiana. A pesar de que el origen de sus métodos se puede rastrear en las estrategias de las vanguardias —tal y como ha sostenido Schneider, 2000, 71—, CAE rechaza los mitos auráticos de originalidad,

⁹⁸⁴ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (acceso: 2 de junio de 2019).

⁹⁸⁵ Obtenido de: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (último acceso: 19 de marzo de 2020).

autenticidad y el carácter revolucionario de la Modernidad, no tanto para resituar a los creadores en la sociedad, sino para intensificar el potencial político de una estética al alcance de todos.⁹⁸⁶ Sus intervenciones temporales en ecologías mentales, sociales y medioambientales son fruto de investigaciones radicales y de experimentaciones afectivas que aspiran a estimular la acción autónoma directa, y su iniciación puede disminuir la intensidad de la «cultura autoritaria» (CAE, 2001, 10). Para CAE no existe un modelo decisivo, ya que, como Guattari, es consciente de que el poder nunca cesa de territorializar cualquier espacio de libertad ganado. Frente a la idea del cambio perenne, CAE sostiene que «solo creemos en soluciones o mejoras temporales» (CAE, citado en McKenzie y Schneider, 2000, 139). La transformación real en todo caso llegará con la inflexión creativa, ética y política de las subjetividades encarnadas a lo largo de múltiples ecologías. A pesar de que sea de un modo temporal, los proyectos de CAE consiguen interrumpir el flujo material-discursivo del capital y sus estrategias represivas de control biopolítico, abriendo intersticios donde el orden establecido puede ser sometido a negociación. Del mismo modo que cultivos bacterianos transgénicos pueden remediar residuos tóxicos, las interfaces semióticas y experimentales de CAE son capaces de jaquear los modos de ser, sentir y pensar que hacen proliferar las crisis de nuestro mundo contemporáneo.

Visto en conjunto, en nuestra investigación hemos mapeado una constelación de prácticas artísticas desde una perspectiva en la que convergen dos pragmáticas: por un lado, una estética entendida como afecto; por otro, una práctica artística que opera fuera del registro de la representación y cuya materialización emerge como una experimentación multiforme. Al romper un mundo tal y como se nos presenta, y crear nuevos territorios, la estética une los dos momentos de ruptura y afirmación, de escisión y composición, de destrucción y producción, como elementos intrínsecos a la experiencia real. Desde este prisma, el arte nombra tanto el objeto del encuentro —ruptura y sutura—, el encuentro mismo —la propia experimentación—, como la nueva producción que se genera en ese encuentro —nueva subjetividad—. Las operaciones subjetivas de las semióticas significantes y asignificantes que conforman los agenciamientos afectivos describen al mismo tiempo la mecánica de los procesos de producción de los ritornelos artísticos, así como las modalidades existenciales heterogéneas que engendran. En el caso de Perejaume, estas operaciones se expresan en una política del deshacer que sutura las relaciones subjetivas y objetivas, en una transformación de la sensibilidad que permite poner en práctica el compostaje del exceso de imágenes que producen los creadores, y en la implementación de la agrariedad como método para el cuidado de los lugares que habitamos en común. En el trabajo de Tue Greenfort se expresan en una transversalidad material con la que se interrumpen y se recodifican flujos de capital, de significado, de trabajo, etc., junto con nuevos universos de valor, y en la activación de una política multiespecie como una metodología para construir nuevas subjetivaciones individuales y colectivas sostenibles. En el caso de Ursula Biemann, esta inflexión crítico-afirmativa se ha expresado en diagramatizaciones que al mismo tiempo mapean y producen ecologías híbridas, en la construcción de nuevas formaciones complejas en entornos biosociotécnicos y en la consecución de una

⁹⁸⁶ «[...] ya no podemos creer que los artistas revolucionarios y los visionarios pueden salir de la cultura para vislumbrar las necesidades de la historia y del futuro» (CAE, 1996, 26).

cosmopolítica no humana que nos conecta con nuestro ser cósmico. Por último, en los proyectos de Critical Art Ensemble se han evidenciado en la puesta en juego de tácticas de bioresistencia que saca a la luz las dinámicas eugenésicas y las estrategias de colonización molecular del capitalismo mundial integrado, y en la producción de formas colectivas de experimentación, sensibilidad y conocimiento.

La maquina de los casos de estudio considerados aviva una pragmática de la existencia, afirma nuevas maneras de ser en y a través de los registros de la ecología medioambiental, social y mental, y combate las relaciones de poder que actualmente afectan a los cuerpos, tanto en el plano molar como en el molecular. Mediante la exploración de las condiciones de existencia y de intervención de los procesos de producción de la otredad sexualizada, racializada y naturalizada, los casos de estudio discutidos consiguen impugnar las axiomáticas de capitalización, significación y existencialización que aprisionan la vida, y se involucran en una redefinición radical de los sistemas de parentesco y establecen las condiciones para contrarrestar las innumerables desigualdades sociales y los dañinos impactos ecosistémicos. La molecularización del individuo que pone en juego la cualidad afectiva del arte desmantela las representaciones prefabricadas que se imponen a la subjetividad, al mismo tiempo que engendra configuraciones existenciales polifónicas, encarnadas e incorporadas, organizadas en base a una multitud de componentes alterificados. Aunque sea por unos instantes, las operaciones de sujeción social y servidumbre maquina quedan en suspenso, lo que abre la puerta a implementar una política de la autoproducción procesal y el engendramiento de nuevos universos de referencia. Esto señala un desplazamiento fundamental de la colonización a la emancipación molecular por medio del desarrollo de estéticas ecosóficas posthumanistas y postantropocéntricas que construyen realidades complejas y ponen en juego relaciones desinteresadas guiadas por el deseo de vivir en un mundo basado en la solidaridad transespecie. Induciendo el encuentro entre el paradigma ético-estético y una constelación de obras de arte que maquinan articulaciones ecosóficas, hemos pensado las condiciones represivas y liberadoras que habitan en un orden global post 1989 marcado por el afianzamiento de la subjetivación capitalista, que inaugura lo que Francis Fukuyama bautizará como el fin de la historia y el fin de las ideologías, por la sucesión de reivindicaciones de singularización subjetiva, el desarrollo de la red informática mundial y el acceso a la era de los *bebés de diseño*.

La consecución de nuestro objetivo principal ha comportado poner en juego una perspectiva historiográfica, teórica y filosófica que se distancia de aquel enfoque mayoritario de historizar el arte actual que tiende a confinar el sentido de la obra de arte a la lógica de la representación-significación-interpretación a expensas de la sensación. Esta maniobra determina *a priori* sus condiciones de experiencia —presupone unas coordenadas espacio-temporales específicas, una relacionalidad ceñida a la bipolaridad sujeto-objeto, una conciencia humana y unas instancias antagonistas— y desde el momento que impone una imagen de pensamiento prefabricada que precede a la experiencia, antes de ser artístico, este paradigma incurre en una operación ético-política. Con Deleuze y Guattari comprendemos que la lógica del reconocimiento es diametralmente opuesta a la lógica del encuentro. Con la primera, nuestros modos de vida —

nuestras formas de conocer, de creer, de sentir, de valorizar, de relacionarnos, de actuar— se constatan de acuerdo con un sistema de representación de algo que ya está actualizado, que ya convive con nosotros. Desde el momento en que se limita a reconocer formas habituales de ser y actuar en el mundo, esta lógica reprime la capacidad de la subjetividad de devenir de otro modo, de experimentar con otras modalidades de vida. La lógica del encuentro opera de una manera diferente, en la medida en que, al habilitar un contacto rizomático entre la subjetividad y el referente, reintroduce el carácter heterogéneo, múltiple, destructivo y productivo de la existencia. El encuentro desafía nuestras formas mayoritarias de ser y estar en el mundo, pues interrumpe nuestros sistemas de conocimiento y nos obliga a ocuparnos y responsabilizarnos de nuestro ser; en definitiva, a poner en práctica la existencia. El encuentro con el arte ejerce una ruptura con las subjetividades habituales y al mismo tiempo produce un mundo nuevo, en otras palabras, singulariza maneras de ver, pensar y sentir este mundo de un modo distinto. Desde esta óptica, la eficacia política del arte no radica en su discursividad o narratividad, sino en su capacidad de destruir la imagen del pensamiento representacional —de ir más allá de las condiciones de posibilidad existentes— gracias a las materializaciones de los afectos y preceptos, los cuales, a pesar de no liderar ninguna revolución en el orden de las molaridades, preservan una cualidad subversiva que se desarrolla en el registro molecular.

Cuando hemos sostenido que la naturaleza del paradigma ético-estético es postrepresentacional, hemos querido enfatizar el carácter transformador de las semióticas no discursivas, destacando el modo en que sus afectos impiden reducir la obra de arte a la noción de *texto*. Apoyándonos en una concepción de la creación artística como una semiótica mixta, hemos defendido que los ritornelos artísticos asignificantes incursionan en la interioridad de los usuarios y tienen la capacidad de liberar a la experiencia de las sujeciones del Capital y del Significante. Desde el momento en que el encuentro con el arte engendra lo nuevo —permite liberarnos de las axiomáticas de la significación y producir una nueva subjetividad—, la obra de arte produce un ritornelo existencial que expresa la vitalidad de la vida, su naturaleza heterogénea, inmanente y en constante mutación. Es en este sentido que la obra de arte permite la reapropiación de los medios de producción de subjetividad y promueve una política de la afirmación, de la singularidad y de la experimentación que restaura la cualidad autogeneradora a la existencia. Es en este sentido que el arte constituye una tecnología ya no solo de orden estético, sino al mismo tiempo ético y político, que se involucra en una crítica de la representación para producir configuraciones existenciales posthumanistas y postantropocéntricas, para producir nuevos territorios en lo subjetivo —ecología mental—, lo colectivo —ecología del *socius*— y lo geopolítico —ecología medioambiental—. A pesar de que el arte siempre ha tenido esta función onto-genética, desde la segunda mitad del siglo XX ha tendido a quedar eclipsada por un «Significante despótico» (Deleuze y Guattari, 1985, 45), que no solo ha territorializado los ámbitos de conocimiento, sino la existencia misma. Ante este desarrollo se torna necesaria una pragmática creativa de la autoproducción —estética de la existencia—, así como una pragmática ético-estética del arte —singularización que permiten los agenciamientos afectivos—, para volver a redescubrir las potencialidades micropolíticas de la ecosofía como la articulación relacional y heterogénea de una vida no trascendental. Nuestro objetivo ha consistido precisamente

en ver de qué manera la función poética o percepción estética —la «potencia estética de sentir», como Guattari se referirá al arte en sus últimos escritos (1996, 125)— es capaz de reconstruir una subjetivación diferenciada, consistente y mutante, mediante unas modulaciones caósmicas de sus afectos y perceptos.

Entender la práctica artística como una máquina que pone en práctica una pragmática ecosófica implica atender su capacidad de poner en marcha operaciones de singularización, alterificación, complejización y sostenibilidad existencial. Estos son los factores etológicos y ecológicos de la obra de arte que, al definirse desde su función sensible-subjetiva, se divorcia definitivamente de su función de metaforización para implicarse en la transformación de los fundamentos ontológicos de la individuación. Como hemos tratado de demostrar, entender el arte desde la lógica intensiva de las articulaciones ético-estéticas constituye un cambio paradigmático en la manera de concebir la práctica y el pensamiento del arte, que pasa de centrarse de la significación a la producción de subjetividad. Además de transformar el estatus de la materia, la función y el método artístico, comprender el arte como una pragmática ecosófica y una política de la experimentación cambia los términos de la experiencia de la obra de arte, ya sea por parte de los usuarios como de los creadores. Con la perspectiva ecosófica dejamos de concebir el arte como un objeto inerte que se produce, se distribuye y se consume. La práctica artística pasa a concebirse como un vector que cataliza operaciones esquizoides que contribuyen a procesualizar la existencia de los cuerpos que participan de ella. La ruptura estética cobra una eficacia política notable en el contexto de las sociedades de control e integración y sirve como un antídoto a las dinámicas represivas del semiocapitalismo. Concebida desde la nueva lógica de las intensidades afectivo-materiales, el análisis del arte abandona la crítica ideológica y los enfoques semióticos para centrarse en la propia experiencia sensible y en movilizar su función heurística. Este enfoque implica un retorno a la estética, pero no desde el punto de vista trascendental, sino desde el inmanente. En suma, con Guattari comprendemos que lo que une el arte y la ecosofía es una creatividad dispersa en el *socius*, una sensibilidad sociobiogeotécnica, una articulación de universos de valor heterogéneos y una responsabilidad hacia la alteridad que, al modularse en prácticas sociales, estéticas y analíticas innovadoras, posibilitan no solo la producción de un mundo nuevo, sino también la producción diferenciada de nosotros mismos. Esta constituye una empresa crítica y creativa que es capaz de resistir al empobrecimiento existencial, a los espectros de violencia e injusticia, a los autoritarismos instalados y por instalar, y que se compromete con las complejidades de nuestro mundo transformando la conciencia de oposición en una política de la afirmación.

Bibliografía

- ALAIMO, Stacy (2000). *Undomesticated nature: Recasting nature as feminist space*. Ithaca / Londres: Cornell University Press.
- (2010). *Bodily natures. Science, environment and the material self*. Bloomington: Indiana University Press.
- ALBELDA, José (2007). «Introducción a la iconografía de la crisis ecológica». *Fabrikart* (Bilbao: Universidad del País Vasco), 7, 10-17.
- (2014). «Los paisajes del declive. La concepción del paisaje en el contexto de la crisis ecológica global». *Fabrikart* (Bilbao: Universidad del País Vasco), 11, 12-27.
- (2015). «Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza». En Tonia Raquejo, José María Parreño (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 219-246.
- ALBELDA, José; PARREÑO, José María; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coords.) (2018). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Catarata.
- ALBELDA, José; SABORIT, José (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- ALBRETHSEN, Pernille; LAURITSEN, René; SUPERFLEX (eds.) (2014). *Working title: a retrospective curated by Superflex* (cat. exp.). Copenhagen: Kunsthall Charlottenborg.
- ALIAGA, Juan Vicente (ed.) (2012). *Des de el Magreb al Músrebq: diálogos artísticos y geopolíticos sobre el norte de África, Oriente Próximo y el mundo islámico*. Murcia: Cendeac.
- ALLIEZ, Éric (2004). *The signature of the world. What is Deleuze and Guattari's philosophy?* Eliot Ross Albert y Alberto Toscano, trad. Nueva York / Londres: Continuum.
- ALLIEZ, Éric; GOFFEY, Andrew (eds.) (2011). *The Guattari effect*. Londres / Nueva York: Continuum.
- ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio (2018). *Wars and capital*. Los Angeles: Semiotext(e).
- ALMIRALL, Caterina; ALONSO, Christian; GARCÍA, María (eds.) (2016). *La Gran Il·lusió. Art Jove 2015*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Departament de Treball, Afers Socials i Famílies. Direcció General de Joventut. Sala d'Art Jove, 172-177.
- ALOI, Giovanni (2012). *Art and animals*. Londres / Nueva York: I.B. Tauris.
- (2018). *Speculative taxidermy. Natural history, animal surfaces, and art in the Anthropocene*. Nueva York / Chichester: Columbia University Press.
- ALONSO, Christian (2015). «Artistic practices, discursive contexts and environmental humanities in the age of the Anthropocene». *Artnodes, Academic Journal on Art, Science & Technology* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya) (Pau Alsina y Ana Rodríguez Granell, eds.), 15, 81-89. Disponible en línea en: <https://dx.doi.org/10.7238/a.v0i15.2579> (última consulta: 8 enero 2020).
- (2016). «God, nature, progress and other consoling fictions». En Caterina Almirall, Christian Alonso y María García (eds.). *La Gran Il·lusió. Art Jove 2015*, 172-180.
- (2017). «Máquinas de arte y quehacer ecosófico». En Daniel López del Rincón, Laia Manonelles

- (eds.). *Naturaleza y política en las prácticas artísticas*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 141-158.
- (2018). «Placing Life at the Centre: Towards a More-than-human Cosmopolitics». En Modesta Di Paola (ed.). *Cosmopolitics and biopolitics. Ethics and aesthetics in contemporary art*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 111-130.
- (2019a). «Former nature, former human, former art: thresholds of intensity». En Christian Alonso (ed.). *Mutating ecologies in contemporary art*, 13-36.
- (2019b) (ed.). *Mutating ecologies in contemporary art*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2019c). *Recomposicions maquíniques*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Edicions de la Universitat de Barcelona.
- ALONSO, Christian; HLAVAJOVA, Maria (2016). «Instituting otherwise». En Caterina Almirall et al. *La gran il·lusió*, 187-195.
- ALONSO, Christian; SANT OLALLA, Pablo Olga; SUREDA, Olga (coords.) (2018). *Materia prima. Entrevistas*. Barcelona: On Mediation. Disponible en línea en: <https://onmediationplatform.com/materia-prima> (última consulta: 8 enero 2020).
- ALONSO, Christian; SUREDA, Olga (coords.) (2017). *Javier Peñafiel. Agencia en porvenir*. Barcelona: Arts Santa Mònica. Disponible en línea en: <https://issuu.com/reye/docs/libro-agenciaenporvenir-onmediation> (última consulta: 8 enero 2020).
- ALTAMIRANO, Marco (2016). *Time, technology and environment. An essay on the philosophy of nature*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- ALTENA, Arie; BELINA, Mirna; VAN DER VELDEN, Lucas (eds.) (2015). *The geologic imagination* (cat. exp.). Amsterdam: Sonic Acts Press.
- AMIN, Ash; THRIFT, Nigel (2013). *Arts of the political: New openings for the left*. Londres: Duke University Press.
- ANCAROLA, Nora; MANONELLES, Laia; GASOL, Daniel (eds.) (2017). *Polítizacions del malestar. Dret a l'angoixa. L'art i els processos creatius com a instrument per canalitzar el malestar* (cat. exp.) Barcelona: Raig Verd.
- ANDERMANN, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- ANDERSON, A. (1997). *Media, culture and environment*. Londres: University College Londres Press.
- ANDREASEN, Soren; LARSEN, Lars Bang (2015). *The middleman: Beginning to think about mediation*. En Paul O'Neil (ed.) (2007). *Curating subjects*, 20-30.
- ANDREWS, Max (ed.) (2006). *Land, art: A cultural ecology handbook*. Londres: Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce / Arts Council.
- ANDREWS, Malcom (1999). *Landscape and Western art*. Nueva York: Oxford University Press.
- ANSELL PEARSON, Keith (1997). *Vivoid life: Perspectives on Nietzsche and the transhuman condition*. Londres: Routledge.
- (1999). *Germinal life: The difference and repetition of Deleuze*. Londres: Routledge.
- ANTICH, Xavier; SAUVAGNARGUES, Anne; ASENSI PÉREZ, Manuel; PEDRAZA, Pilar; COHEN, Jeffrey J.; BRICEÑO, Ximena; BANG LARSEN, Lars et al. (2011). *De animales y*

- monstruos*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona.
- APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce.
- APPRICH, Clemens; BERRY SLATER, Josephine; ILES, Anthony; LERONE SCHULTZ, Oliver (eds.) (2013). *Provocative alloys. A post-media anthology*. Lüneburg: Post-Media Lab / Mute Books.
- APTER, Emily (2002). «The aesthetics of critical habitats». *October*, 99, 21-44. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1162/016228702317274620> (última consulta: 17 enero 2020).
- ARAEEN, Rasheed (2010). *Art beyond art. Eco-aesthetics: a manifesto for the 21st century*. Londres: Third Text Publications.
- ARENDS, Bergit; THACKARA, Davina (eds.) (2003). *Experiment: Conversations in art and science*. Londres: Wellcome Trust.
- ARENÓS, Xavier; DOMÈNEC; PERAN, Martí (eds.) (2015). *Roulotte 11. Translocacions. Experiències temporals, pràctiques artístiques i contextos socials*. Barcelona: ACM.
- (2011). *Roulotte 09. Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*. Barcelona: ACM.
- ARGÜELLES, José (1975). *The transformative vision: Reflections on the nature and history of human expression*. Boulder: Shambhala.
- ARLANDIS, David; MARROQUÍ, Javier; CÁNEPA LUNA, Mariana; CUESTA, Amanda et al. (eds.). *7 000 000 000* (cat. exp.). Castelló de la Plana: Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- ÅSBERG, Cecilia; BRAIDOTTI, Rosi (eds.) (2018). *A feminist companion to the posthumanities*. Cham: Springer.
- ASSIS, Paulo de; GIUDICI, Paolo (2019). *Aberrant nuptials. Deleuze and artistic research 2*. Lovaina: Leuven University Press.
- AUGÉ, Marc (2012). *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Michael Auping (1982). «Interview with Helen and Newton Harrison». En *Common Ground: Five Artists in the Florida Landscape*. Sarasota: The John and Mable Ringling Museum of Art, 98-104.
- ARZAMENA, Alejandro; CORBEIRA, Darío; LÓPEZ-CASTRILLO, Hugo; MIÑANO, Jorge; REGO, Miguel Ángel; RODRÍGUEZ GARZO, Montserrat (eds.) (2014). *El arte no es la política. La política no es el arte. Despertar de la historia*. Madrid: Brumaria.
- BAK, Hans; HOBLING, Walter W. (2003). «Nature's Nation» revisited: *American concepts of nature from wonder to ecological crisis*. Amsterdam: Vrije Universiteit University Press. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.2307/3660694> (última consulta: 7 enero 2020).
- BADAL PIJUAN, Marc (2014). *Vidas a la intemperie. Notas preliminares sobre el campesinado*. Madrid: Campo Adentro / Matadero Madrid (Cuadernos de Campo; 2).
- BALDON, Diane (2010). «Will Jellyfish Rule the World?». En: Jeanette PACHER (ed.). *Tue Greenfort. Medusa*, 11-20.

- BARAD, Karen (2003). «Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3): 801-831. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1086/345321> (última consulta: 2 abril 2019).
- (2007). *Meeting the Universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- (2012). «What is the measure of nothingness? Infinity, virtuality, justice». En Karen Barad. *100 notes - 100 thoughts. Documenta 13* (86). Ostfildern: Hatje Cantz.
- BARTHES, Roland (1987). *La muerte de un autor. El susurro del lenguaje*. C. Fernández Medrano, trad. Barcelona: Paidós.
- BARTHOLD, Charles (2018). *Resisting financialization with Deleuze and Guattari*. Abingdon / Nueva York: Routledge.
- BASTIAN, Michelle; JONES, Owain; MOORE, Niamh; ROE, Emma (eds.) (2017). *Participatory research in more-than-human worlds*. Londres: Routledge.
- BATESON, Gregory (1985). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen (*Steps to an ecology of mind*. San Francisco: Chandler, 1972).
- BAUM, Kelly (2010). *Art, land, space, 2000-2010*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- BAYER, Raymond (1986). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica (*Histoire de l'esthétique*. París: Armand Colin, 1961).
- BEARDSLEY, John (1998). *Earthworks and beyond*. Nueva York: Abbeville Press.
- BELTING, Hans; BIRKEN, Jacob; BUDDENSIEG, Andrea; WIEBEL, Peter (2011). *Global studies. Mapping contemporary art and culture*. Karlshure / Ostfildern: Zentrum für Kunst und Medien / Hatje Cantz.
- BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (2009). *The global art world: Audiences, markets and museums*. Karlshure: Global Art Museum / Hatje Cantz.
- (2013). *The global contemporary and the rise of a new art worlds*. Karlshure / Cambridge, Massachusetts: Zentrum für Kunst und Medien / The MIT Press.
- BENNETT, Jane (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*, Durham: Duke University Press.
- BENNETT, Jill (2012). «Living in the Anthropocene». En *100 notes – 100 thoughts, Documenta 13* (53). Ostfildern: Hatje Cantz.
- BENJAMIN, Walter (1968). *Illuminations*. Nueva York: Schocken.
- BERARDI, Franco (*Bifo*) (2007a). *Generación post-alfa*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2007b). «Schizo-Economy». *Substance*, 33 (1) 75-85. Disponible en línea en: www.jstor.org/stable/4152854?seq=1 (última consulta: 9 enero 2020).
- (2009a). *Precarious rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*. Londres: Minor Compositions.
- (2009b). *The soul at work: From alienation to autonomy*. Giuseppina Mecchia y Francesca Cadel, trads. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2010a). «Cognitarian subjectivation». *e-flux journal*, 20. Disponible en línea en: www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjectivation/ (última consulta: 19 diciembre 2018).
- (2010b). *Félix Guattari. Thought, friendship, and visionary cartography*. Giuseppina Mecchia y Charles J.

- Stivale, trads. Basingstoke / Nueva York: Palgrave MacMillan.
- (2011). *After the future*. Gary Genosko, Nicholas Thoburn (eds.). Edimburgo / Oakland / Baltimore: AK Press.
- (2014). *Neuro-totalitarianism in technomaya goog-colonization experience and neuro plastic alternative*. Los Angeles: Semiotext(e).
- BERCEDO, Ivan; CORNUDELLA, Jordi; MESTRE, Jorge; PARDO, José Luis; PERAN, Martí; PEREJAUME (2011). «*¡Ay Perejaume, si vieras la acumulación de obras que te rodea, no harías ninguna más!*» (cat. exp). Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya (*Ai Perejaume, si veies la reunió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova*. Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya).
- BERGER, Maurice (1998). *The crisis of criticism*. Nueva York: New Press, 1998.
- BERGSON, Henri (1932). *Les deux sources de la morale et de la religion*. París: Félix Alcán.
- (1944). *Creative evolution*. Arthur Mitchell, trad. Nueva York: Random House.
- (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- BERLINISCHE GALERIE (ed.) (2014). *Erdglas. Nature and other urban illusions* (cat. exp.). Bielefeld: Kerber.
- BERNÁRDEZ, Carmen (1999). *Joseph Beuys*. Hondarribia: Nerea.
- BERRY, Thomas (1990). *The dream of the Earth*. San Francisco: Sierra Club.
- BERTALANFFY, Ludwig von (1968). *General system theory: foundations, development, applications*. Nueva York: Braziller.
- BERTELSEN, Lone; MURPHIE, Andrew (2010). «An ethics of everyday infinities and powers. Félix Guattari on affect and the refrain». En Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (eds.). *The affect theory reader*. Durham / Londres: Duke University Press.
- BERTI, Gabriela (ed.) (2013). *Félix Guattari, los ecos del pensar. Entre filosofía, arte y clínica*. Barcelona: Hakabooks.
- BEUYS, Joseph (1979). «Appeal for an alternative». R. C. Hay y B. Kleer, trad. *Centerfold*, agosto-septiembre («Aufruf zur Alternative». *Frankfurter Rundschau*, 23 de diciembre de 1978, 288).
- (1990). «El Nomadismo tiene una Importancia desde el Principio», Joseph Beuys entrevistado por Keto Von Waberer. En *Joseph Beuys: Euràsia* (cat. exp). Fundació Joan Miró, 201-224.
- BIEMANN, Ursula (2013). «Black sea files». En Julian Stallabrass (ed). *Documentary. Documents of contemporary art*. Londres / Cambridge: Whitechapel / The MIT Press, 168-170.
- (2014). «Egyptian Chemistry. From postcolonial to post-humanist matters». En Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello, Mariangela Orabona, Michaela Quadraro (eds.). *The postcolonial museum. The arts of memory and the pressures of history*. Surrey / Burlington: Ashgate, 209-218.
- BIEMANN, Ursula; HOLMES, Brian (2006). *The Maghreb connection*. Barcelona: Actar.
- BIEMANN, Ursula; LUNDSTRÖM, Jan-Erik (eds.) (2008). *Mission reports. Artistic practice in the field of video works 1998-2008* (cat. exp.). Umeå / Copenhagen: Bildmuseet / Nikolaj Contemporary Art Center. Disponible en: www.academia.edu/27554734/Mission_Reports_Ursula_Biemann_Video_Works_1998-2008_Artistic_Practice_in_the_Field (último acceso: 28 febrero 2020).
- BIEMANN, Ursula; TAVARES, Paulo (eds.) (2015). *Forest Law—Selva Jurídica* (cat. exp.). Bogotá:

- Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/0/196/files/2015/10/Biemann-Tavares-Forest-Law.compressed.pdf> (último acceso: 7 marzo 2020).
- BILL, Devall (1985). *Deep ecology*. Layton: Gibbs Smith.
- BIJVOET, Marga (1997). *Art as inquiry: toward new collaborations between art, science and technology*. Nueva York: Peter Lang.
- BIRNBAUM, Daniel; HESSLER, Stefanie; HÖLLER, Carsten; WIDOFF, Jo (eds.) (2016). *Life itself. On the question of what it essentially is; its materialities, its characteristics, considering that the attempts to answer this question by Occidental sciences has proven unsatisfactory* (cat. exp.). Estocolmo / Londres: Moderna Museet / Koenig Books.
- BISHOP, Claire (ed.) (2006). *Participation. Documents of contemporary art*. Londres / Cambridge, Massachusetts: Whitechapel / The MIT Press.
- (2012). *Artificial bells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres / Nueva York: Verso.
- (2013). *Radical museology, or what's "contemporary" in museums of contemporary art?* Londres: Koenig Books.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- BLOOM, Brett (2015). *Petrosubjectivity. De-Industrializing our sense of the self*. Sveti Ivan Zelina: Breakdown Press.
- (2016). *Questions for evaluating art that concerns itself with ecology*. Auburn (Indiana): Breakdown Press.
- (2017). *Sonic meditations: Immersive ecological entanglement*. Auburn (Indiana): Breakdown Press.
- BOER, Solange De; SCHAFHAUSEN, Nicolaus; GREENFORT, Tue; SCHNEIDER, Caroline; GRAY, Zoë; HOFFMEYER, Jesper; MUHLE, Marta, DOE, Jane; BIRNBAUM, Daniel (2006). *Tue Greenfort: Photosynthesis* (cat. exp.). Nueva York / Róterdam: Lukas & Sternberg / Witte de With.
- BOEVER, Arne de; MURRAY, Alex; ROFFE, John; WOODWARD, Ashley (eds.) (2012). *Georges Simondon. Being and technology*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- BOLJKOVAC, Nadine (2013). *Untimely affects. Gilles Deleuze and the ethics of cinema*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- BONACOSA, Ilaria; ANDREWS, Max; CÁNEPA LUNA, Mariana (eds.) (2008). *Greenwashing: Environment, perils, promises, and perplexities* (cat. exp.). Turín: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo / The Bookmarkers.
- BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste (2016). *The shock of the Anthropocene*. David Fernbach, trad. Londres: Verso (*L'événement Anthropocène: La Terre, l'histoire et nous*. París: Seuil, 2013).
- BONTA, Mark; PROTEVI, John (2004). *Deleuze and geophilosophy: a guide and glossary*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- BOOKCHIN, Murray (1991). *The ecology of freedom*. Montreal: Black Rose Books.
- BOUNDAS, Constantin V. (ed.) (2018). *Schizoanalysis and ecosophy. Reading Deleuze and Guattari*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.

- (2006). *Deleuze and philosophy*. Edimburgo: Edinmurgh University Press.
- BOURRIAUD, Nicolas (2006). *La estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (*Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel, 1998).
- BOZAK, Nadia (2012). *The cinematic footprint: Lights, cameras, and natural resources*. New Jersey: Rutgers University Press.
- BRADLEY, Francis Herbert (1930). *Appearance and reality*. Oxford: Clarendon Press.
- BRADY, James (ed.) (2016). *Elemental - an arts and ecology reader*. Manchester: Gaia Project.
- BRAIDOTTI, Rosi (1991). *Patterns of dissonance*. Cambridge: Polity Press.
- (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires / Barcelona / México: Paidós (*Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Nueva York: Columbia University Press, 1994).
- (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ana Varela Mateos, trad. Madrid: Akal (*Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity, 2002).
- (2006a). «Posthuman, all too human: towards a new process ontology». *Theory, Culture and Society*, 23 (7-8), 197-208.
- (2006b). «Affirmation versus vulnerability. On contemporary ethical debates». *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*, 10 (1), 235-254.
- (2008). «The politics of life as Bios/Zoe». En Anneke Smelik, Nina Lykke (eds). *Bits of life: Feminism at the intersections of media, bioscience, and technology*. Seattle: University of Washington Press, 177-192.
- (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa (*Transpositions*. Cambridge: Polity Press, 2006).
- (2011). *Nomadic theory: The portable Rosi Braidotti*. Nueva York: Columbia University Press.
- (2012). «Nomadic ethics». En Daniel W. Smith y Henry Somers-Hall (eds.). *The Cambridge companion to Deleuze*. Cambridge: Cambridge University Press, 170-197.
- (2014). «Writing as a nomadic subject». *Comparative Critical Studies*, 11 (2-3), 163-184.
- (2015a). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa (*The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013).
- (2015b). «The posthuman in feminist theory». En Lisa Disch y Mary Hawkesworth (eds.). *Oxford handbook of feminist theory*. Oxford: Oxford University Press.
- (2016a). «The contested posthumanities». En Rosi Braidotti y Paul Gilroy (eds.). *Conflicting humanities*. Londres / Nueva York: Bloomsbury Academic, 9-45.
- (2016b). «The Amoderns: thinking with Zoe», entrevista de Heather Davis. Obtenido de: <http://amodern.net/article/amoderns-thinking-zoe/#rf3-7271> (último acceso: 22 de octubre de 2019).
- (2017). «Four theses on posthuman feminism». En Richard Grusin (ed.). *Anthropocene feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2018a). *Por una política afirmativa*. Barcelona: Gedisa (*Per una política affermativa*. Sesto San Giovanni: Mimesis).
- (2018b). «A theoretical framework for the critical posthumanities». En *Theory, Culture and Society*, 0 (0), 1-31.

- (2019). *Posthuman knowledge*. Cambridge: Polity.
- BRAIDOTTI, Rosi; BIGNALL, Simone (eds.) (2019). *Posthuman ecologies. Complexity and process after Deleuze*. Nueva York / Londres: Rowman & Littlefield.
- BRAIDOTTI, Rosi; DOLPHIJN, Rick (eds.) (2014). *This Deleuzian century. Art, activism, life*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi.
- BRAIDOTTI, Rosi; GILROY, Paul (2016). *Conflicting humanities*. Londres / Nueva York: Bloomsbury Academic.
- BRAIDOTTI, Rosi; HANAFIN, Patrick; BLAAGARD, Bolette (eds.) (2013). *After cosmopolitanism*. Abingdon / Nueva York: Routledge.
- BRAIDOTTI, Rosi; HLAVAJOVA, Maria (2018). *The posthuman glossary*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- BRAIDOTTI, Rosi; REGAN, Lisa (2017). «Our times are always out of joint: feminist relational ethics in and of the world today: an interview with Rosi Braidotti». *Women. A Cultural Review*, 28 (3), 171-192. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1080/09574042.2017.1355683> (última consulta: 30 enero 2020).
- BRAND, (1969). *Whole Earth Catalogue. Acces to Tools (1968-1972)*. Santa Cruz: Portola Institute.
- BRASSIER, Ray (2007). *Nibil unbound: Enlightenment and extinction*. Houndmills / Nueva York: Palgrave MacMillan.
- BREA, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid: Akal.
- BRERETON, Pat (2005). *Hollywood utopia: Ecology in contemporary American cinema*. Portland (Oregon): Intellect.
- BROECKER, Wallace S. (1975). «Climate change: are we on the brink of a pronounced global warming?». *American Association for the Advancement of Science*, 189 (4201), 460-463.
- BROGLIO, Ron (2011). *Surface encounters. Thinking with animals and art*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- BRUNNER, Cristoph; NIGRO, Roberto; RAUNIG, Gerald (2012). «Hacia un nuevo paradigma estético. Ético-estética y la estética de la existencia en Foucault y Guattari». *Lo Trans. Cibertronic. Revista de Artes Mediáticas* (Universidad Nacional de Tres de Febrero), 8. Disponible en línea en: www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota17/index.html (última consulta: 23 febrero 2019).
- BURNHAM, Jack (1967). «Hans Haacke wind and water sculpture». Entrevista de Hans Haacke por Jack Burnham. *TriQuarterly. Supplement 1* (Northwestern University).
- (ed.) (1968). «Systems esthetics». *Artforum*, 7 (1), 29-35.
- (1974). *Great Western salt works: Essays on the meaning of post-formalist art*. Nueva York: George Braziller.
- BRYANT, Levy R. (2011). *The democracy of objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- BUCHANAN, Brett (2008). *Onto-ethologies. The animal environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*. Albany: State University of New York Press.
- BUCHANAN, Ian (2008). *Deleuze and Guattari's anti-Oedipus*. Londres / Nueva York: Continuum.
- BUCHANAN, Ian; COLLINS, Lorna (eds.) (2014). *Deleuze and the schizoanalysis of visual art*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.

- BUCHANAN, Ian; MACCORMACK, Patricia (eds.) (2008). *Deleuze and the schizoanalysis of cinema*. Londres: Continuum.
- BUCHANAN, Ian; LAMBERT, Gregg (eds.) (2005). *Deleuze and space*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. Nueva York / Londres: Routledge.
- (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CALLUS, Ivan; HERBRECHTER, Stefan (eds.) (2012). *Posthumanist subjectivities* (Subjectivity 5 (3)). Basingstoke / Nueva York: Palgrave MacMillan).
- CANER-LIESE, Robert (2005). «¿Estoy más o menos en el centro? De Kant a Perejaume». En Perejaume. *Ludwig Jujol. Qué es el collage sino acercar soledades? Luis II de Baviera, Josep Maria Jujol*. Barcelona: Ediciones Originales.
- CARLIN, Matthew; WALLIN, Jason (eds.) (2014). *Deleuze & Guattari, politics & education. For a people-yet-to-come*. Nueva York / Londres: Bloomsbury.
- CARLSON, Allen (2009). *Nature and landscape: An introduction to environmental aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press.
- CARLSON, Allen; LINTTOT, Sheila (2007). *Nature, aesthetics and environmentalism. From beauty to duty*. Nueva York: Columbia University Press.
- CARO, Antonio (2009). *De la mercancía al signo/mercancía. El capitalismo, en la era del hiperconsumismo y del desquiciamiento financiero*. Madrid: Complutense.
- CASTRICANO, Jodey (ed.) (2008). *Animal subjects. An ethical reader in a posthuman world*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- CAUTER, Lieven de; ROO, Ruben de; VANHAESEBROUCK, Karel (eds.) (2011). *Art and activism in the age of globalization*. Brujas: NAI.
- CENTRO JOSÉ GUERRERO (ed.) (2003). *Retrotabula. Perejaume*. Vitoria-Gasteiz: Artium.
- (2009). *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, 2012. Disponible en línea en: <https://issuu.com/movs2012/docs/transductores> (última consulta: 9 enero 2020).
- CHEETHAM, Mark A. (2018). *Landscape into eco art. Articulations of nature since the '60*. Pensilvania: Penn' State University Press.
- CHISLUM, Diane (ed.) (2007). «Deleuze and Guattari's ecophilosophy». *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge* (Bowling Green: Bowling Green State University), 15. Disponible en línea en: www.rhizomes.net/issue15/ (última consulta: 28 septiembre 2018).
- CHOMSKY, Noam; POLK, Laray (2013). *Nuclear war and environmental catastrophe*. Nueva York: Seven Soties Press.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn; FUNCKE, Bettina (eds.) (2012). *Documenta 13. The guidebook* (cat. exp.). Ostfildern: Hatje Cantz.
- CITTON, Yves (2017). *The ecology of attention*. Barnaby Norman, trad. Cambridge / Malden: Polity.
- CLARCK, T.J. (1985). *The painting of modern life: paris in the art of manet and his followers*. Princeton: Princeton University Press.

- COLEBROOK, Claire. (2000). «Is sexual difference a problem?». En Ian Buchanan, Claire Colebrook (eds.). *Deleuze and feminist theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- (2004). «The sense of space: On the specificity of affect in Deleuze and Guattari». *Postmodern Culture*, 15 (1), 1053-1920.
- (2006). *Deleuze: A guide for the perplexed*. Londres / Nueva York: Continuum.
- (2008). «How queer can you go? Theory, normality and normativity». En Noreen Giffney y Myra J. Hird (eds.). *Queering the Non/human*. Hampshire: Ashgate.
- (2014). *Death of the posthuman*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- COLEBROOK, Claire; WEINSTEIN, Jami (eds.) (2017). *Posthumous life: Theorizing beyond the posthuman*. Nueva York / Chichester: Columbia University Press.
- COLLET, Guillaume (ed.) (2020). *Deleuze, Guattari, and the problema of transdisciplinarity*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- CONIO, Andrew (ed.) (2011). *Occupy. A people yet to come*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- COOLE, Diana; FROST, Samantha (2010) (eds.). *New materialisms. Ontology, agency and politics*. Durham / Londres: Duke University Press.
- COOPER, Melinda (2008), *Life as surplus. Biotechnology and capitalism in the neoliberal era*. Seattle / Londres: University of Washington Press.
- CORNEJO MORENO-VALLE, Paulina; ORTEGA, Gonzalo (2010). *Residual. Intervenciones artísticas en la ciudad* (cat. exp.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CORTÉS, José Miguel G. (ed.) (2016). *Entre el mito y el espanto. El Mediterráneo como conflicto*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern. Disponible en: www.iemed.org/observatori/arces-danalisi/arxiu-adjunts/quaderns-de-la-mediterrania/qm24/mito_espanto_conflicto_Jose_Miguel_Cortes_QM24.pdf (último acceso: 29 febrero 2020).
- COSGROVE, Denis E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (2008). «Introduction to social formation and symbolic landscape». En James Elkins, Rachael Ziady DeLue (eds.). *Landscape theory*. Nueva York: Routledge, 17-42.
- COX, Robert (2006). *Environmental communication and the public sphere*. Londres: Sage.
- CRARY, Jonathan; SANFORD, Kwinter (eds.) (1992). *Incorporations*. Nueva York: Zone Books (Zone; 6).
- CRITICAL ART ENSEMBLE (1994). *The electronic disturbance*. Nueva York: Autonomedia / Semiotext(e).
- (1996). *Electronic civil disobedience & other unpopular ideas*. Nueva York: Autonomedia / Semiotext(e).
- (1998). *Flesh machine. Cyborgs, designer babies, & new eugenic consciousness*. Nueva York: Autonomedia / Semiotext(e).
- (2001). *Digital resistance. Explorations in tactical media*. Nueva York: Autonomedia.
- (2006). *Marching plague*. Nueva York: Autonomedia.
- (2012). «The concerns of a repentant galtonian». En *100 notes – 100 thoughts. Documenta 13* (63). Ostfildern: Hatje Cantz.

- (2013). *La invasión molecular. Biotecnologías: teoría y prácticas de resistencia*. Madrid: Enclave de Libros
(*The molecular invasion*. Nueva York: Autonomedia / Semiotext(e), 2002).
- (2018). *Aesthetics, necropolitics, and environmental struggle*. Nueva York: Autonomedia.
- CUBITT, Sean (2005). *Eco media*. Amsterdam / Nueva York: Rodopi.
- CUBITT, Sean; THOMAS, Paul (eds.) (2013). *Media art histories*. Cambridge, Massachusetts /
Londres: The MIT Press.
- D'ALISA, Giacomo; DEMARIA, Federico; KALLIS, Giorgos (eds.) (2015). *Decrecimiento. Vocabulario para una nueva era*. Barcelona: Icaria (*Degrowth. A vocabulary for a new era*. Nueva York: Routledge, 2015).
- D'AVOSSA, Antonio (1993). «Utopía concreta como utopía de la Tierra». *Joseph Beuys. Operació Difesa della Natura* (cat. exp.). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 11-35.
- DA COSTA, Beatriz; PHILIP, Kavita (2008) (eds.). *Tactical biopolitics. Art, activism and technoscience*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- DAMASIO, Antonio (2018). *The strange order of things*. Nueva York: Pantheon.
- DARIER, Éric (ed.) (1999). *Discourses of the environment*. Oxford: Blackwell, 1999. Disponible en línea en: <https://es.scribd.com/doc/244412229/Eric-Darier-Discourses-of-the-Environment> (última consulta: 8 enero 2020).
- DAUDER, Patrícia; FONTCUBERTA, Joan; GUSI, Albert *et al.* (2014). *Relat de belles coses falses: una exposició de paisatges* (cat. exp.). Amposta / Barcelona: Lo Pati, Centre d'Art Terres de l'Ebre / Arts Santa Mònica, Centre de la Creativitat.
- DAVIS, Heather; TURPIN, Étienne (eds.) (2015). *Art in the Anthropocene. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. Ann Arbor: Michigan Publishing.
- DELEUZE, Gilles (1971). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- (1972). *Proust y los signos*. Francisco Monge, trad. Barcelona: Anagrama (*Proust et les Signes*. París: Presses Universitaires de France, 1964).
- (1978). «Politics». En Sylvère Lotringer (ed.). *Schizo-Culture. Semiotexte*. Vol. 3, núm. 2. Nueva York: Semiotext(e), 154-163. Disponible en línea en: https://monoskop.org/images/f/f9/Semiotexte_Vol_3_No_2_Schizo-Culture.pdf (última consulta: 9 enero 2020).
- (1980). *Diálogos*. José Vázquez, trad. Valencia: Pre-textos (*Dialogues*. París: Flammarion, 1977).
- (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Irene Agoff, trad. Barcelona / Buenos Aires: Paidós (*L'image-mouvement. Cinema I*. París: Minuit, 1983).
- (1987a). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Irene Agoff, trad. Barcelona / Buenos Aires: Paidós (*L'image-temps. Cinéma 2*. París: Minuit, 1985).
- (1987b). *Foucault*. Barcelona: Paidós (*Foucault*. París: Minuit, 1986).
- (1987c). *El bergsonismo*. Luís Ferrero Carracedo, trad. Madrid: Cátedra (*Le Bergsonisme*. París: Presses Universitaires de France, 1966).
- (1992). «Postscript on the societies of control». *October* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press), 59, 3-7.
- (1995). *Conversaciones. 1972-1990*. José Luís Pardo, trad. Valencia: Pre-textos.

- (1996). *Spinoza y el problema de la expresión*. Horst Vogel, trad. Barcelona: Muchnik (*Spinoza et le problème de l'expression*. París: Minuit, 1968).
- (2001a). *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets (*Spinoza: philosophie pratique*. París: Presses Universitaires de France, 1970) (*Spinoza: practical philosophy*. Robert Hurley, trad. San Francisco: City Lights, 1988).
- (2001b). *Empiricism and subjectivity*. Constantin V. Boundas, trad. Nueva York: Columbia University Press.
- (2002a). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu (*Différence et Répétition*. París: Presses Universitaires de France, 1968).
- (2002b). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena (*Francis Bacon: Logique de la sensation*. París: Différence, 1981).
- (2005a). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós (*Logique du sens*. París: Différence, 1981).
- (2005b). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. José Luis Pardo, trad. Valencia: Pre-Textos (*L'île deserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. París: Minuit, 2002).
- (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. José Luis Pardo, trad. Valencia: Pre-textos (*Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975-1995*. París: Minuit, 2003).
- (2008). *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel; RIFKIN, Adrian (1999). *Gérard Fromanger: Photogenetic painting*. Londres: Black Dog.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Jorge Aguilar Mora, trad. México D.F.: Era (*Kafka. Pour une littérature mineure*. París: Minuit, 1975).
- (1985). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós (*L'anti OEdipe. Capitalisme et schizophrénie*. París: Minuit, 1972).
- (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. París: Minuit, 1980).
- (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama (*Qu'est-ce que la philosophie?* París: Minuit, 1991).
- DEMOS, T.J. (2003). «The cruel dialectic: on the work of Nils Norman». *Grey Room* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press), 13, otoño, 32-53. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1162/152638103322751056> (última consulta: 9 enero 2020).
- (2012a). «Art after nature». *Artforum* (Nueva York), 191-197.
- (2012b). «Gardens beyond Eden: bio-aesthetics, eco-futurism, and dystopia at documenta (13)». *The Brooklyn Rail*, 4 de octubre. Disponible en línea en: <https://brooklynrail.org/2012/10/art/gardens-beyond-eden-bio-aesthetics-eco-futurism-and-dystopia-at-documenta-13> (última consulta: 2 abril 2019).
- (2013a). *The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis*. Durham / Londres: Duke University Press.
- (2013b). «Contemporary art and the politics of ecology». *Third Text* (Londres: Routledge), 120. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.753187> (última consulta: 7 enero 2020).
- (2016). *Decolonizing nature. Contemporary art and the politics of ecology*. Berlín: Sternberg Press.

- (2017). *Against the Anthropocene. Visual culture and environment today*. Berlín: Sternberg Press.
- (2018). «Blackout: la necropolítica de la extracción». *Dispatches*, 1 (1). Disponible en línea en: <http://dispatchesjournal.org/es/articulos/blackout-the-necropolitics-of-extraction/> (última consulta: 27 agosto 2019).
- DENEAULT, Alain (2019). *Mediocracia. Cuando los mediocres toman el poder*. Julio Fajardo Herrero, trad. Madrid: Turner.
- DEPARTAMENT D'ACCIÓ EXTERIOR, RELACIONS INSTITUCIONALS I TRANSPARÈNCIA (ed.) (2011). *Ecologia i cultura. Quaderns de la Mediterrània*, 16. Barcelona: Icaria / Instituto Europeo del Mediterráneo.
- DERRIDA, Jacques (1974). *Of grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak, trad. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DESCOLA, Philippe (2013). *Beyond nature and culture*. Chigado / Londres: The University of Chicago Press.
- DESPRET, Vinciane (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires: Cactus.
- DEUTSCHE, Rosalyn (1996). *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- DION, Mark (2012). «Some Notes Towards a Manifesto for Artists Working With or About the Living World». En Giovanni Aloi, *Art and animals*. Londres / Nueva York: I.B. Tauris, 140-141.
- DOBRIN, Sidney I.; MOREY, Sean (eds.) *Ecosee: Image, rhetoric, and nature*. Albany Nueva York: Suny University Press, 2009.
- DOLPHIJN, Rick (2016). «Critical naturalism: a quantum mechanical ethics». *Rhizomes*, 30. Disponible en línea en: www.rhizomes.net/issue30/dolphijn.html (última consulta: 17 enero 2020).
- DOLPHIJN, Rick; TUIN, Iris van der (eds.) (2012). *New materialism: interviews & cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- DOSSE, Françoise (2010). *Deleuze & Félix Guattari intersecting lives*. Nueva York: Columbia University Press (*Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*. París: La Découverte, 2007).
- DRABBLE, Barnaby (ed.) (2019). *Along ecological lines: Contemporary art and climate crisis*. Manchester: Gaia Project.
- DÜNSER, Hans (ed.) (2012). *The Greenfort. Eine Berggeschichte* (cat. exp.). Dornbirn: Kunstraum Dornbirn.
- ECKERSLEY, Robyn (1992). *Environmentalism and political theory: Toward an eco-centric approach*. Albany / Nueva York: State University of Nueva York Press.
- Ecología Política* (Joan Martínez-Alier, Ignasi Puig Ventosa, Anna Monjo Omedes y Miquel Ortega Cerdà, eds.) (La Plana: Icaria), 48 (2014), *Cartografía y Conflictos*. Disponible en línea en: <https://issuu.com/entmediambient/docs/48> (última consulta: 9 enero 2020).
- EDER, Klaus (1990). «The rise of counter-culture movements against modernity. Nature as a new field of class struggle». *Theory, Culture and Society*, 7, 28-41.

- ELIZA SCOTT, Emily; SWENSON, Kirsten (eds.) (2015). *Critical landscapes. Art, space, politics*. Oakland: University of California Press.
- ELKAÏM, Mony (1995). *Si me amas, no me ames. Psicoterapia con enfoque sistémico*. Barcelona: Gedisa.
- ELKAÏM, Mony; PRIGOGINE, Ilya; GUATTARI, Félix; STENGERS, Isabelle; DENENBOURG, Jean-Louis (1980). «Openness. Round-table discusión». *Cahiers Critiques de Thérapie Familiale et de Pratiques de Réseaux* (París: Gamma), 3, 1-11. Disponible en línea en: www.academia.edu/6218718/Openness_A_Round-Table_Discussion (último acceso: 30 enero 2020).
- ELKINS, James (2003). *What happened to art criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- ELKINS, James; NEWMAN, Michael (2008). *The state of art criticism*. Nueva York / Londres: Routledge.
- ELLIOT, Nils Lindahl (2006). *Mediating nature*. Nueva York: Routledge.
- ELLIOTT, Paul (2012). *Guattari reframed*. Londres / Nueva York: I.B. Tauris.
- ELLSWORTH, Elisabeth; KRUSE, Jamie (eds.) (2013). *Making the geologic now. Responses to material conditions of contemporary art*. Nueva York: Punctum.
- ESCOBAR, Arturo (2016). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Popayán: Universidad de Cauca.
- ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ (ed.) (2008). *Reactivate!! Espacios remodelados e intervenciones mínimas* (cat. exp.). Castelló: Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- ESPOSITO, Roberto (2008). *Bíos: Biopolitics and philosophy*. Londres / Minneapolis: University of Minnesota Press (*Bíos: Biopolítica e filosofia*. Turín: Giulio Einaudi, 2004).
- (2013). *Terms of the political: Community, immunity, biopolitics*. Rhiannon Noel Welch, trad. Nueva York: Fordham University Press (*Termini della politica: Comunità, immunità, biopolitica*. Milán: Mimesis, 2008).
- ESQUIVEL MARÍN, Sigifredo (2018). «Félix Guattari, la Contemporaneidad». *Reflexiones Marginales* (México: UNAM), número especial 4. Disponible en línea en: <https://2018.reflexionesmarginales.com/numero/numero-especial-4-felix-guattari-la-contemporaneidad/#> (última consulta: 9 enero 2020).
- FABER, Roland; GOFFEY, Andrew (2014). *The allure of things. Process and object in contemporary philosophy*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- FEDERICI, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en línea en: www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf (última consulta: 8 enero 2020).
- FEYERABEND, Paul (2016). *Philosophy of nature*. Dorothea Lotter, trad. Cambridge / Malden: Polity (*Naturphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009).
- FIELDING, Helen (2003). «Questioning nature: Irigaray, Heidegger and the potentiality of matter». *Continental Philosophy Review*, 36, 1-26.
- FILIPPO, Marilé Di (2012). «Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze». *Aisthesis* (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile), 5, 35-56.

- FLAXMAN, Gregory (2000). *The brain is the screen. Deleuze and the philosophy of cinema*. Londres / Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FORTUNATI, Leopoldina (2019). *El arcano de la reproducción. Amas de casa, prostitutas, obreros y capital*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- FORTUNE, Bonnie (ed.) (2014). *Art & ecology in the nordic landscape*. Chicago / Copenhagen: Half Letter Press.
- FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal (*The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996).
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal (*Art since 1900. Modernity, antimodernity, postmodernity*. Londres: Thames and Hudson, 2004).
- FOUCAULT, Michel (1977). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. Ulises Guñazú, trad. México / Buenos Aires / Madrid: Siglo XXI.
- (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings*. R. Hurley, trad. Nueva York: Pantheon.
- (1983). «Preface». En Gilles Deleuze y Félix Guatari. *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press, xi-xiv.
- (1984). *The Foucault reader*. Paul Rabinow, ed. Nueva York: Pantheon.
- (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Mercedes Allendesalazar, trad. Barcelona / Buenos Aires: I.C.E. Universitat Autònoma de Barcelona.
- (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Ángel Gabilondo, trad. Buenos Aires / Barcelona: Paidós.
- (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France: 1978-1979*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (*Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France: 1978-1979*. París: Seuil / Gallimard, 2004).
- (2010). *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (*Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)*. París: Seuil / Gallimard, 2009).
- FOWKES, Maja (2015). *The green bloc. Neo-avant-garde art and ecology under socialism*. Budapest: Central European University Press.
- FOWKES, Reuben; FOWKES, Maja (2015). «Renewing the Curatorial Refrain: Sustainable Research in Contemporary Art». En Paul O’Neil, Mick Wilson (eds.) (2015). *Curating Research*, 47-59.
- FRANZ, Nina; KYNAST, Katja (2012). «A foray into the worlds of animals and humans at Documenta (13)». *Antennae Review*. Disponible en línea en: www.antennae.org.uk/reviews-paint-dog/4583685540 (última consulta: 1 abril 2019).
- FUKUYAMA, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- FUNDACIÓ JOAN MIRÓ (ed.) (2018). *Escrips apícoles* (cat. exp). Barcelona: Fundació Joan Miró. Disponible en línea en: https://issuu.com/fundaciojoanmirobarcelona/docs/issuu_escrits_apicoles_f0d9e5a5c08ad7 (última consulta: 9 enero 2020).
- FUNDACIÓ PALAU (ed.) (2004). *Perejaume. Can Riera de Furirosos, ca l’Oller de la Cortada, 1977-1981* (cat. exp.). Barcelona: Fundació Palau.

- FUNDACIÓN CAJA DE BURGOS (ed.) (2009). *Perejaume. Imágenes proyectadas. 1983-2009* (cat. exp.). Burgos: Fundación Caja de Burgos.
- GABLIK, Suzi (1991). *The reenchantment of art*. Londres: Thames & Hudson.
- GARCÉS, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- GARDINER, Stephen M. (2004). «Ethics and global climate change». *Ethics*, 114 (3), 555-600.
Disponible en línea en: www.jstor.org/stable/10.1086/382247 (última consulta: 8 enero 2020).
- GENOSKO, Gary (2002). *Félix Guattari: an aberrant introduction*. Londres: Continuum.
- (2009a). *Félix Guattari. A critical introduction*. Londres / Nueva York: Pluto Press.
- (2009b). «Introduction to “A Project for a Film by Kafka”». *Deleuze Studies*, 3 (2), 145-149.
- (2011). «Guattari’s Contributions to the theory of semiocapitalism». En Éric Alliez y Andrew Goffey (eds.). *The Guattari effect*, 115-133.
- (2016). «Félix Guattari et David Wojnarowicz. Essai de schizoanalyse». *Chimères*, 88 (1), 187-196.
Disponible en: www.cairn.info/revue-chimeres-2016-1-page-187.htm (último acceso: 24 julio 2019).
- (2018). *The reinvention of social practices: Essays on Félix Guattari*. Londres: Rowman & Littlefield.
- GENOSKO, Gary (ed.) (1996). *The Guattari reader*. Oxford / Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- (2012). *Félix Guattari in the age of semiocapitalism*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- GENOSKO, Gary; HETRICK, Jay (eds.) (2015). *Machinic Eros: Félix Guattari’s writings on Japan*. Minneapolis: Univocal.
- GIELEN, Pascal (2014). *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria.
- GIELEN, Pascal; COOLS, Guy (eds.) (2014). *The ethics of art. Ecological turns in the performing arts*. Amsterdam: Valiz.
- GIONI, Massimiliano (ed.) (2008). *After nature* (cat. exp.). Nueva York: New Museum.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (2005). *Crítica i crítiques*. Vic: Eumo.
- GLOWCZEWSKI, Barbara (2011). «Guattari and anthropology: Existential territories among Indigenous Australians». *The Guattari effect*, 99-111.
- (2015). *Totemic Becomings: Cosmopolitics of the Dreaming / Devires totémicos: cosmopolítica do Sonho*. São Paulo: n-1.
- (2016). *Desert dreamers*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2017). «Standing with the Earth: From cosmopolitical exhaustion to Indigenous solidarities». *Inflexions* 10, 1-24.
- (2019). *Indigenising anthropology with Guattari and Deleuze*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- GODØ, Randi (ed.) (2016). *Norsk natur: Toril Johannessen & Tue Greenfort* (cat. exp.). Oslo: Nasjonalmuseet for Kunst.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, María (2015). *Prácticas artísticas híbridadas contemporáneas en el entorno rural. Paraisurural* (tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- GOODCHILD, Philip (1996). *Deleuze & Guattari. An introduction to the politics of desire*. Londres: Sage.
- GOODMAN, Steve (2010). *Sonic warfare. Sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.

- GRANDE, John K. (1996). *Balance: art and nature*. Montreal: Black Rose Books. Disponible en línea en: <https://e-artexte.ca/id/eprint/8474/1/BalanceArtNature%20Johnkgrande.pdf> (última consulta: 8 enero 2020).
- (1998). *Intertwining: Landscape, technology, issues, artists*. Montreal: Black Rose.
- (2005a). *Diálogos arte-naturaleza*. Teguique: Fundación César Manrique (*Art nature dialogues. Interviews with environmental artists*. Nueva York: State University of Nueva York Press, 2004).
- (2005b). *Diálogos arte - naturaleza*. Madrid: Fundación César Manrique. Disponible en línea en: www.fcmanrique.org/recursos/publicacion/dialogosartenaturaleza.pdf (última consulta: 9 enero 2020).
- GRAY, Zoë (2006). «Interview with T'ue Greenfort». En Solange De Boer *et al.* (eds.) (2006). *T'ue Greenfort: photosynthesis* (cat. exp.). Falta paginación.
- GREENHALGH-SPENCER, Heather (2014). «Guattari's ecosophy and implications for pedagogy». *Journal of Philosophy of Education*, 48 (2), 323-338.
- GRODAL, Torben (2009). *Embodied visions: Evolution, emotion, culture, and film*. Oxford: Oxford University Press.
- GROENER, Fernando; KANDLER, Rose-Maria (eds.) (1987). *7.000 eichen-Joseph Beuys*. Colonia: König.
- GROSZ, Elisabeth (2012). «Identity and individuation: some feminist reflections». En Arne de Boever, Alex Murray, John Roffe, Ashley Woodward (eds.). *Georges Simondon. Being and Technology*, 37-56.
- GROYS, Boris (1999). «Ready-mades sublimes». En Perejaume *et al.* *Perejaume. Dejar de hacer una exposición* (cat. exp.), 101-113.
- (2008). *Art and power*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- (2012). *Introduction to anti-philosophy*. Londres: Verso (*Einführung in die Anti-Philosophie*. Múnich: Carl Hansen, 2009).
- (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra (*Going Public*. Berlín: Sternberg Press, 2010).
- GRUSIN, Richard (2015) (ed.). *The non-human turn*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- GRUSIN, Richard (ed.) (2015). *The nonhuman turn*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- (2017). *Anthropocene feminism*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- (2018). *After extinction*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- GRŽINIĆ, Marina; TATLIĆ, Šefik (2014). *Necropolitics, racialization, and global capitalism*. Lanham / Plymouth: Lexington.
- GUASCH, Anna Maria (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- (2016). *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma.
- (2018). *The codes of the global in the twenty-first century*. Paul E. Davies, trad. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

- (2019). *The turns of the global*. Paul E. Davis, trad. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- GUATTARI, Félix (1976). *Psicoanálisis y transversalidad*. Buenos Aires: Siglo XXI (*Psychanalyse et transversalité*. París: François Maspero, 1972).
- (1984). *Molecular revolution: Psychiatry and politics*. Rosemary Sheed, trad. Harmondsworth / Nueva York: Penguin.
- (1987). «Cracks in the Street». Anne Gibault y John Johnson, trad. *Flash Art*, 135, 82-85.
- (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos (*Les trois écologies*. París: Galilée, 1989).
- (1991). «Guattari: el paradigma estético. Entrevista a Félix Guattari por Fernando Urribarri». *Zona Erógena* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires), 10. Disponible en línea en: www.medicinayarte.com/pages/ver/guattari_paradigma_estetico (última consulta: 10 septiembre 2019).
- (1993). *El constructivismo guattariano. Un proyecto ético-estético para una era post-media*. Cali: Universidad del Valle.
- (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial (*Chaosmose*. París: Galilée, 1992).
- (1998). *El devenir de la subjetividad*. Caracas / Santiago de Chile: Dolmen.
- (2000). *Cartografías esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manantial (*Cartographies schizoanalytiques*. París: Galilée, 1989).
- (2002). «Toward an ethics of the media». Janell Watson, trad. *Polygraph*, 14, 17-22.
- (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2006). *The anti-Oedipus papers*. Kéline Gotman, trad. Stéphane Nadaud (ed.). Nueva York / Los Angeles: Semiotext(e).
- (2008). *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*. Cali: Fundación Comunidad.
- (2009a). *Soft subversions: Texts and interviews, 1977-1985*. Chet Wiener and Emily Wittman, trad. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2009b). *Chaosophy. Texts and interviews, 1972-1977*. Sylvère Lotringer (ed.). David L. Sweet, Jarred Becker y Taylor Adkins, trad. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2009c). *Les années d'hiver (1980-1985)*. París: Les Prairies Ordinaires.
- (2011). *The machinic unconscious. Essays in schizoanalysis*. Los Angeles: Semiotext(e) (*L'inconscient machinique*. París: Recherches, 1979).
- (2012). *Un amour d'Uiq - Scenário pour un film qui manque* (Silvia Maglioni, Graeme Thomson, dir.). París: Éditions Amsterdam.
- (2013). *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus (*Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*. La Tour d'Aigues: Aube, 2011).
- (2015). *¿Qué es la ecosofía? Textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud*. Buenos Aires: Cactus (*Qu'est-ce que l'écosophie? Textes présentés et agencés par Stéphane Nadaud*. París / Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: Lignes / Imec, 2013).
- (2016). *Integrated world capitalism and molecular revolution*. Texto presentado en la Conference on Information and/as New Spaces of Liberty (CINEL), Rio de Janeiro, 1981. Adam T. Kingsmith, trad. Disponible en línea en:

- <https://adamkingsmith.files.wordpress.com/2016/10/integrated-world-capitalism-and-molecular-revolution.pdf> (última consulta: 8 enero 2020).
- (2017). *La revolución molecular*. Madrid: Errata Naturae (*La révolution moléculaire*. París: Les Prairies Ordinaires, 2012).
- GUATTARI, Félix; ALLIEZ, Éric (2004). «Sistemas, estructuras y procesos capitalísticos». En F. Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, 99-117. («Capitalistic systems, structures and processes». En G. Genosko (ed.) (1996). *The Guattari reader*, 233-247).
- GUATTARI, Félix; NEGRI, Antonio (1990). *Communists like us*. M. Ryan, trad. Nueva York: Semiotext(e).
- (1999). *Las verdades nómadas & general intellect. Poder constituyente, comunismo*. Madrid: Akal.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños (*Micropolítica. Cartografías do desejo*. Petropolis: Vozes, 2005).
- (2008). *Molecular revolution in Brazil*. Karel Clapshow y Brian Holmes, trad. Cambridge, Massachusetts / Londres: Semiotext(e).
- GUATTARI, Félix; SPIRE, Antoine (2002). *La philosophie est essentielle à l'existence humaine*. La Tour d'Aigues: Aube.
- GUERRA, Carles (1999). «El pintor de espaldas». En Perejaume *et al.* (1999). *Perejaume. Dejar de hacer una exposición* (cat. exp.), 123-155.
- (2017). «Perejaume: l'home que parla a les coses». *Ara*, 11 de marzo de 2017. Disponible en línea en: www.ara.cat/suplements/diumente/Lhome-que-Parla-coses_0_1757824223.html (última consulta: 16 diciembre 2019)
- GUERRA, Carles (dir.) (2003). *Després de la notícia. Documentals postmèdia* (cat. exp.). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània / Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- GUERRA, Jesús (2016). «Cronotopías liminales en Ursula Biemann». *Contra Narrativas. Revista de Estudios Visuales* (Murcia: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia). Disponible en: www.um.es/artlab/index.php/espacialidades-desbordadas-y-temporalidades-heterocronicas-en-ursula-biemann/ (último acceso: 1 marzo 2020).
- GUSTAFSSON, Laura; HAAPOJA, Terike (2018). *A museum of non humanity* (cat. exp.). Nueva York: Punctum.
- HAACKER, Hans (1986). *Unfinished bussiness*. Nueva York / Cambridge, Massachusetts: New Museum of Contemporary Art / The MIT Press.
- HAECKEL, Ernst (1866). *Generelle morphologie der organismen: allgemeine grundzüge der organischen formenwissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte descendenz-theorie*. Berlin: Georg Reimer.
- HALL, Stuart (2019). *Essential essays. Vol. 1*. David Morley (ed.). Durham / Londres: Duke University Press.
- HALLWARD, Peter (2006). *Out of this world. Deleuze and the philosophy of creation*. Londres / Nueva York: Verso.
- HARAWAY, Donna J. (1988). «Situated knowledges: the science question in feminism and the

- privilege of partial perspective». *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.
- (1989). *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*. Nueva York: Routledge.
- (1991). *Simians, cyborgs, and women. The reinvention of nature*. Nueva York / Abingdon: Routledge.
- (1997). *Modest Witness@Second Millenium. FemaleMan© Meets_ Oncomouse™*. Londres / Nueva York: Routledge.
- (2013). «SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far». En *Ada: a Journal of Gender, New Media, and Technology*, 3. Disponible en: <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/> (último acceso: 10 mayo 2020).
- (2008). *When species meet*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- (2016a). *Manifiesto de las especies de compañía*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil (*The Companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm, 2003).
- (2016b). «Staying with the trouble. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene». En Jason Moore (ed.). *Anthropocene or capitalocene? Nature, history and the crisis of capitalism*, 34-76.
- (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Helen Torres, trad. Bilbao: Consonni (*Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Durham / Londres: Duke University Press, 2016).
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio (2004). *Multitude. War and democracy in the age of empire*. Nueva York: Penguin Press.
- (2005). *Imperio*. Alcira Bixio, trad. Barcelona / Argentina: Paidós.
- (2009). *Commonwealth*. Harvard: Harvard University Press.
- (2017). *Assembly*. Nueva York: Oxford University Press.
- HASLEY, Mark (2006). *Deleuze and environmental damage. Violence of the text*. Hampshire: Ashgate.
- HAUS DER KULTUREN DER WELT (ed.) (2014). *The Anthropocene Project. A report* (cat. exp.). Berlín: Haus der Kulturen der Welt. Disponible en línea en: https://issuu.com/hkwberlin/docs/anthropoceneproject_areport_booklet (última consulta: 9 enero 2020).
- HAWKEN, Paul (1993). *The ecology of commerce: A declaration of sustainability*. Nueva York: Harper Collins.
- HAYDEN, Patrick (1998). *Multiplicity and becoming*. Nueva York: Peter Lang.
- HAYLES, Katherine (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies. Cybernetics, literature and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HAZRA, Abhishek; ORTÍNEZ, Luisa; RAJADHYAKSHA, Ashish et al. (2008). *Reflejos de la India contemporánea* (cat. exp.). Madrid: La Casa Encendida / Obra Social Caja Madrid.
- HEIDEGGER, Martin, (1996). «La época de la imagen del mundo». Helena Cortés, Arturo Leyte, trad. En Martin Heidegger. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. Disponible en línea en: www.fadu.edu.uy/esteticadiseno/files/2015/08/heidegger_epoca_imagen_mundo.pdf (última consulta: 8 enero 2020).
- HERZOGENRATH, Bernd (ed.) (2008). *An [un]likely alliance: Thinking environment[s] with Deleuze|Guattari*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Disponible en línea en: www.cambridgescholars.com/download/sample/57836 (última consulta: 9 enero 2020).

- (2009). *Deleuze / Guattari & ecology*. Londres / Nueva York: Palgrave / MacMillan.
- HESTER, Helen (2018). *Xenofeminism*. Cambridge / Medford: Polity.
- HIMADA, Nasrin; MANNING, Erin; PLUMB, Leslie (eds.) (2009). «Micropolitics: exploring ethico-aesthetics». *Inflexions* (Ann Arbor: Open Humanities Press), 3.
- HIMMELSBACH, Sabine; VOLKART, Yvonne (2007). *Ecomedia. Ecological strategies in today's art* (cat. exp.). Ostfildern: Hatje Cantz.
- HLAVAJOVA, Maria; SHEIKH, Simon (eds.) (2018). *Former West. Art and the contemporary after 1989*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- HOCHMAN, Jhan (1998). *Green cultural studies: Nature in film, novel, and theory*. Moscú: University of Idaho Press.
- HOFVANG, Siv (2016). «Artists, ecology and art history». En Randi Godø (ed.). *Norsk Natur: Toril Johannessen & Tue Greenfort* (cat. exp.). Oslo: Nasjonalmuseet for Kunst, 88-93.
- HOLLAND, Eugene W. (1999). *Deleuze and Guattari's anti-Oedipus. Introduction to schizoanalysis*. Londres / Nueva York: Routledge.
- (2013). *Deleuze and Guattari's. A thousand plateaus*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- HOLMES, Brian (2006). «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones». *Transversal. Do You Remember Institutional Critique?* Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> (acceso: 6 julio 2019).
- HÖRL, Erich (ed.) (2017). *General ecology. The new ecological paradigm*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- INGRAM, David (2004). *Green screen: Environmentalism and Hollywood cinema*. Exeter: University of Exeter.
- IPCC (2014). *Climate Change 2014: Impacts, adaptation, and vulnerability. Part A: Global and sectoral aspects. Contribution of Working Group II to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. C.B. Field, V.R. Barros, D.J. Dokken, K.J. Mach, M.D. Mastrandrea, T.E. Bilir, M. Chatterjee, K.L. Ebi, Y.O. Estrada, R.C. Genova, B. Girma, E.S. Kissel, A.N. Levy, S. MacCracken, P.R. Mastrandrea y L.L. White (eds.). Cambridge / Nueva York: Cambridge University Press. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415379> (última consulta: 8 enero 2020).
- (2014b). *Climate Change 2014: Synthesis report. Contribution of working groups I, II and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. The Core Writing Team, Rajendra K. Pachauri y Leo Meyer (eds.). Ginebra: IPCC. Disponible en línea en: www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/05/SYR_AR5_FINAL_full_wcover.pdf. (última consulta: 11 mayo 2020).
- IRIGARAY, Luce; MARDER, Michael (2016). *Through vegetal being: Two philosophical perspectives*. Nueva York / Chichester: Columbia University Press.
- JACOBS, Jane (1994). *Systems of survival: A dialogue on the moral foundations of commerce & politics*. Nueva York: Vintage.
- JELLIS, Thomas; Gerlach, Joe; Dewsbury, J.D. (eds.) (2019). *Why Guattari? A liberation of cartographies, ecologies and politics*. Londres / Nueva York: Routledge.
- JOHNSON, Ryan (2017). *The Deleuze-Lucretius encounter*. Edimburgo: Edimburgh University Press.

- JOHNSTON, John (2008). *The allure of machinic life. Cybernetics, artificial life and the new AI*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- JONES, Carolin A. (ed.). *Hans Haacke 1967* (cat. exp.). Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology / List Visual Arts Center.
- JOU, Florence (2017). *La constellation. Vers une écologie de l'art* (tesis doctoral). París: Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- KAGAN, Sacha (2011). *Art and sustainability. Connecting patterns for a culture of complexity*. Wetzlar: Transcript.
- KAISER, Phillip; KWON, Miwon (2012). *Ends of the Earth, land art to 1974* (cat exp.). Los Angeles / Múnic: Prestel.
- KASTNER, Jeffrey (ed.) (2012). *Nature*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (eds.) (1998). *Land and environmental art*. Londres: Phaidon.
- KELLEY, Lindsay (2016). *Bioart Kitchen: Art, Feminism and Technoscience*. Londres / Nueva York: I.B. Tauris.
- KEPES, György (ed.) (1972). «Art and the ecological consciousness». En *Arts of the environment*. Nueva York: George Braziller, 1-13. Disponible en línea en: https://monoskop.org/images/1/1a/Kepes_Gyorgy_1972_Art_and_Ecological_Consciousness.pdf (última consulta: 9 enero 2020).
- KESTNER, Grant H. (2011). *The one and the many. Contemporary collaborative art in a global context*. Durham / Londres: Duke University Press.
- KLEIN, Naomi (2015). *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Barcelona: Paidós.
- KOHN, Eduardo (2013). *How forests think. Toward an anthropology beyond the human*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.
- KRAMER, Catherine (dir.) (2015). *+Humans. El futur de la nostra espècie (Human+. The future of our species)* (cat. exp.). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- KRAUSS, Rosalind E. (2006). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma (*The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985).
- KUBLER, George (1988). *La configuración del tiempo*. Madrid, Nerea (*The shape of time: remarks on the history of things*. New Haven: Yale University Press).
- KUNSTWEREIN BRAUNSCHWEIG; WAGNER, Hilke (eds.) (2009). *Tue Greenfort: linear deflection* (cat. exp.). Colonia: Walther König.
- LACAN, Jacques (1977). *Ecrits: A selection*. A. Sheridan, trad. Nueva York: Norton.
- (1988). *The Seminar of Jacques Lacan. Book II. The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis, 1954-1955*. S. Tomaselli, trad. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1991). *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. A. Sheridan, trad. Harmondsworth: Penguin.
- LACY, Suzanne (ed.) (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995. Disponible en línea en: https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf (última consulta: 8 enero 2020).
- LAGUNA, Rogelio (2018). «Ni perdón, ni olvido: 68». *Reflexiones Marginales* (México: UNAM.), 47. Disponible en línea en: <https://2018.reflexionesmarginales.com/numero/numero-47/>

- (última consulta: 9 enero 2020).
- LANDA, Manuel de (2000). «Deleuze, diagrams, and the genesis of form». *Amerikastudien / American Studies* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter), 45 (1), *Chaos/Control: Complexity*, 33-41.
- LAPOUJADE, David (2016). *Deleuze, los movimientos aberrantes*. Pablo Ariel Ires, trad. Buenos Aires: Cactus (*Deleuze, les mouvements aberrants*. París: Minuit, 2014).
- LATOUCHE, Serge (2003). «Absurdité du productivisme et des gaspillages. Pour une société de décroissancepar». *Le Monde Diplomatique*, noviembre 2003. Disponible en línea en: www.monde-diplomatique.fr/2003/11/LATOUCHE/10651 (última consulta: 20 diciembre 2019).
- (2009). *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*. Barcelona: Icaria, 2009.
- (2017a). «Las 8R del decrecimiento». *El Decrecimiento. Unidiversidad. Revista de Pensamiento y Cultura de la Universidad Autónoma de Puebla*, México, 28. Disponible en línea en: https://issuu.com/uni-diversidad/docs/uni28_descrecimiento (última consulta: 20 diciembre 2019).
- (2017b). «La vía del decrecimiento para una sociedad sostenible». *El Decrecimiento*, 22-27.
- LATOUR, Bruno (2004a). *Politics of nature. How to bring sciences into democracy*. Cambridge / Londres: Harvard University Press (*Politiques de la Nature*. París: La Découverte, 2004).
- (2004b). «Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern». *Critical Inquiry* (Chicago: The University of Chicago Press), 30, 225-248. Disponible en línea en: www.bruno-latour.fr/sites/default/files/89-CRITICAL-INQUIRY-GB.pdf (última consulta: 9 enero 2020).
- (2009). *Spheres and networks: Two ways to reinterpret globalization*. Conferencia, Harvard Graduate School of Design, 17 de febrero. Disponible en línea en: www.bruno-latour.fr/sites/default/files/115-SPACE-HARVARD-GB.pdf (última consulta: 8 enero 2020).
- LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (2005). *Making things public: Atmospheres of democracy* (cat. exp.). Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- LAZZARATO, Maurizio (2006a). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2006b). «La máquina». *Transversal*. Disponible en línea en: <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es.html> (última consulta: 18 agosto 2019).
- (2008). «Postfacio». En Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, 109-118.
- (2011). *The making of the indebted man. An essay on the neoliberal condition*. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2012). «El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo». *Palabra Clave* (Bogotá: Universidad de La Sabana), 15 (3), 713-725.
- (2014a). *Marcel Duchamp and the refusal of work*. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2014b). *Signs and machines. Capitalism and the production of subjectivity*. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2017). *Experimental politics. Work, welfare, and creativity in the neoliberal age*. Jeremy Gilbert (ed.). Los Angeles: Semiotext(e).

- (2019). *Videophilosophy. The perception of time in post-fordism*. Nueva York: Columbia University Press.
- LEGGETT, Jeremy (2005). *Half gone: Oil, gas, hot air and the global energy crisis*. Londres: Portobello.
- LEISS, William (1994). *The domination of nature*. Montréal: McGill Queens University.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979). *Estructuralismo y ecología*. Barcelona: Anagrama.
- LIPPARD, Lucy (1983). *Overlay: Contemporary art and the art of Prehistory*. Nueva York: The New Press.
- (1993). *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society*. Nueva York: The New Press, 1997.
- (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- (2007). *Weather report: Art and climate change* (cat. exp.). Boulder: Boulder Museum of Contemporary Art.
- (2014). *Undermining. A wild rise through land use, politics and art in the changing West*. Nueva York: The New Press.
- LOOKOFSKY, Sarah (2017). «State of nature. Uncertainty in environmental emergency. A conversation between Sarah Lookofsky and Tue Greenfort». En *Dis Magazine*. Disponible en línea en: <http://dismagazine.com/discussion/68076/state-of-nature-raging-with-uncertainty-in-an-environmental-emergency/> (última consulta: 17 enero 2020).
- LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES, Laia (eds.) (2017). *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- LÓPEZ GARCÍA, Daniel; TENDERO ACÍN, Guillem (2014). *Manual práctico para la dinamización local agroecológica. Cuadernos de Campo* (3). Madrid: Campo Adentro / Matadero Madrid.
- LÓPEZ PETIT, Santiago (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LOTRINGER Sylvère; MARAZZI, Christian (eds.) (2007). *Autonomia. Post-political politics*. Los Angeles: Semiotext(e).
- LOTRINGER Sylvère; VIRILIO, Paul (2005). *The accident of art*. Cambridge, Massachusetts / Londres: Semiotext(e).
- LOVELOCK, James (1979). *Gaia: A new look at life on Earth*. Oxford: Oxford University Press.
- (2009). *The vanishing face of Gaia. A final warning*. Nueva York: Basic Books.
- LUNDY, Craig; VOSS, Daniela (eds.) (2015). *At the edges of thought. Deleuze and post-kantian philosophy*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- LYOTARD, Jean François (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial (*L'inhumain. Causeries sur le Temps*. París: Galilée, 1988).
- MACCORMACK, Patricia (2008). *Cinesexuality*. Aldershot / Burlington: Ashgate.
- (2012). *Posthuman ethics. Embodiment and cultural theory*. Farnham / Burlington: Ashgate.
- (2014) (ed.). *The animal catalyst. Towards abuman theory*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- MACCORMACK, Patricia; GARDNER, Colin (eds.) (2018). *Ecosophical aesthetics. Art, ethics and ecology with Guattari*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- MACKEY, Christine (2013). *Seed matter [2010 - 2013]*. Dublín: Print Bureau.
- MADERUELO, Javier (dir.) (1996). *El paisaje: arte y naturaleza. Huesca, 1996. Actas 2*. Huesca:

Diputación de Huesca.

- MANACORDA, Francesco; YEDGAR, Ariella (eds.) (2009). *Radical nature: Art and architecture for a changing planet 1969-2009* (cat. exp.). Londres: Barbican Art Gallery / Koenig Books.
- MARCHESE, Francis (ed.) (2015). *Media art and the urban environment. Engendering public engagement with urban ecology*. Cham / Heidelberg / Nueva York / Dordrecht / Londres: Springer.
- MARCUSE, Herbert (1993). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Antonio Elorza, trad. Barcelona / México: Planeta De Agostini. Disponible en: https://monoskop.org/images/9/92/Marcuse_Herbert_El_hombre_unidimensional.pdf (último acceso: 25 marzo 2020).
- MARGULIS, Lynn (1988). *The symbiotic planet. A new look to evolution*. Londres: Phoenix.
- MARTÍNEZ, Francisco José (2008). *Hacia una era post-mediática. Ontología, política y ecología en la obra de Félix Guattari*. Barcelona: Montesinos.
- MARZO, Jorge Luis; PEREJAUME (1990). «Perejaume. El lugar imposible». *Lápiç* (Madrid), 73, diciembre 1990.
- MASNI, Diana (ed.) (2013). *Cartographies of becoming in education. A Deleuze-Guattari perspective*. Róterdam / Taipei: Sense.
- MASÓ, Mireya (2010). *Antártida. Temps de canvi* (cat. exp.). Barcelona: Arts Santa Mònica.
- MASSUMI, Brian (1992). *A user's guide to capitalism and schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- (2011). *Semblance and event. Activist philosophy and the occurrent arts*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- (2014). *What animals teach us about politics*. Durham / Londres: Duke University Press.
- MASSUMI, Brian (ed.) (2006). *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*. Londres / Nueva York: Routledge.
- MATHEWS, Freya (1991). *The ecological self*. Londres: Routledge.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. (1994). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- MAXWELL, Richard; MILLER, Toby (2012). *Greening the media*. Nueva York: Oxford University Press.
- MBEMBE, Achille (2003). «Necropolitics». *Public Culture*, 15 (1), 11-40.
- MCKEE, Yates (2016). *Strike art!: Contemporary art and the post-occupy condition*. Nueva York: Verso.
- MCKENZIE, Jon; SCHNEIDER, Rebecca; CRITICAL ART ENSEMBLE (2000). «Critical Art Ensemble: tactical media practitioners». *The Drama Review*, 44 (4), 136-150.
- MCKIM, Kristy (2012). *Cinema as weather: Stylistic screens and atmospheric change*. Londres: Routledge.
- MCLAGAN, Meg; MCKEE, Yates (ed.) (2012). *Sensible politics. The visual culture of nongovernmental activism*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- MCLUHAN, Marshall; POWERS, B.R. (1994). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Claudia Ferrar, trad. Barcelona: Planeta Agostini.
- MERCHANT, Carolyn (1980). *The death of nature: Women, ecology, and the scientific revolution*. San Francisco: Harper and Row.
- (1996). *Earthcare: Women and the environment*. Londres: Routledge.

- MESSMER, Dorothee; STANGE, Raimar; HOFSTETTER, Patrick Hofstetter (2008). *Moralische Fantasien. Aktuelle Positionen zeitgenössischer Kunst in Zusammenhang mit der Klimaerwärmung* (*Moral imagination. Current Positions in Contemporary Art in the Face of Global Warming*) (cat. exp.). Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst.
- MIES, Maria; SHIVA, Vandana (1997). *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*. Barcelona: Icaria (*Ecofeminism*. Londres: Zed Books, 1993).
- MILES, Malcom (2014). *Eco-aesthetics. Art, literature and architecture in a period of climate change*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- MILLER, Toby (2017). *Greenwashing culture*. Londres: Routledge
- MITCHELL, Robert (2010). *Bioart and the vitality of media*. Seattle: University of Washington Press.
- MITCHELL, W.J.T. (1994). *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press.
- MIRZOEFF, Nicholas (2011). *The right to look. A counterhistory of visuality*. Durham / Londres: Duke University Press.
- (2014). «Visualizing the Anthropocene». *Public Culture* (Duke University Press), 26 (2), 213-232.
- MOORE, Jason W. (ed.) (2016). *Anthropocene or capitalocene? Nature, history and the crisis of capitalism*. Oakland: PM Press.
- MORIN, Edgar (2009). *Por una política de la civilización*. Barcelona: Paidós (*Pour une politique de civilisation*. París: Arléa, 1997).
- MORTIMER-SANDILANDS, Catriona; ERICKSON, Bruce (2010). *Queer ecologies. Sex, nature, politics, desire*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- MORTON, Timothy (2004). *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Cambridge / Londres: Harvard University Press.
- (2010). *The ecological thought*. Cambridge / Londres: Harvard University Press.
- MOULIER BOUTANG, Yann (2004). «Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo». En *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en línea en: www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Capitalismo%20cognitivo-TdS.pdf (última consulta: 9 enero 2020).
- MOXEY, Keith (2004). *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Serbal (*The practice of theory and the practice of persuasion*. Nueva York: Cornell University, 1994).
- MUNTANER, Maria; PICORNELL, Mercè; PONS, Margalida; REYNÉS, Josep Antoni (eds.) (2010). *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*. Valencia: Universitat de València.
- MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (ed.) (2009). *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- NAESS, Arne (1973). «Tee shallow and the deep, long-range ecology movement». *Inquiry*, 16 (1), 95-100.
- (1989). *Ecology, community and lifestyle: outline of ecosophy*. David Rothenberg, trad. Cambridge: Cambridge University Press.
- NEIMANIS, Astrida (2017). *Bodies of water. Posthuman feminist phenomenology*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.

- NIETZSCHE, Friedrich (1996). *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Madrid: Akal.
- (1997a). *Fragments póstumos*. Bogotá: Norma.
- (1997b). *Más allá del bien y del mal: Preludio de una filosofía del futuro*. Buenos Aires: Alianza.
- (1998a). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- (1998b). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza.
- NORDHAUS, Ted; SHELLENBERGER, Michael (2004). *The death of environmentalism. Global warming politics in a post-environmental world*. Oakland: Breakthrough Institute.
- NUSSBAUM, Marta (1999). *Cultivating humanity. A classical defense of reform in liberal education*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- (2006). *Frontiers of justice. Disability, nationality, species membership*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- (2010). *Not for profit. Why Democracy needs the humanities*. Princeton: Princeton University Press.
- O'NEILL, Paul (ed.) (2007). *Curating subjects*. Londres / Amsterdam: Open / De Appel.
- O'NEILL, Paul; WILSON, Mick (eds.) (2015). *Curating research*. Londres / Amsterdam: Open / De Appel.
- O'SULLIVAN, Simon (2001). «The aesthetics of affect. Thinking art beyond representation». *Angelaki*, 6 (3), 125-135. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1080/09697250120087987> (última consulta: 6 julio 2019).
- (2005). *Art encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation*. Houndmills / Nueva York: Palgrave MacMillan.
- (2010). «Guattari's aesthetic paradigm: from the folding of the finite/infinite relation to schizoanalytic metamodelisation». *Deleuze Studies* (Edimburgo: Edimburgh University Press), 4 (2), 256-286. Disponible en línea en: www.simonosullivan.net/articles/guattari-aesthetic-paradigm.pdf (última consulta: 17 enero 2020).
- (2012). *On the production of subjectivity: Five diagrams of the finite-infinite relation*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- O'SULLIVAN, Simon; ZEPKE, Stephen (eds.) (2008). *Deleuze, Guattari and the production of the new*. Londres / Nueva York: Continuum.
- (2010). *Deleuze and contemporary art*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- PACHER, Jeanette (ed.) (2010). *Tue Greenfort. Medusa* (cat. exp.). Viena / Colonia: Secession / Verlag der Buchhandlung Walther König.
- PAGLIUCA, Francesca (2007). «It is in vain to dream of a wildness distant from ourselves. An interview with Tue Greenfort by Francesca Pagliuca». *UOVO Magazine. Luxury & Degradation* (Latitudes, eds.), 14. Disponible en línea en: <https://files.artbutler.com/file/77/689f7a51ee4c8d.pdf> (última consulta: 3 enero 2020).
- PARDO, José Luis; KEENAN, Thomas; NAVEH, Shimon; EASTERLING, Keller; ORTEGA, Lluís; ALI, Tariq; AGAMBEN, Giorgio *et al.* (2007). *Arxipèlag d'excepcions. Sobirànies de l'extraterritorialitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- PARIKKA, Jussi (2015). *A geology of media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2016). *The contemporary condition. A slow, contemporary violence: damaged environments of technological culture*. Berlín: Sternberg Press.

- PARISI, Luciana (2004). *Abstract sex. Philosophy, bio-technology and the mutation of desire*. Londres: Continuum.
- (2013). *Contagious architecture. Computation, aesthetics and space*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- (2019). «Media ontology and transcendental instrumentality». *Theory, Culture & Society*, 0 (0), 1-30.
- PARISI, Luciana; PORTANOVA, Stamatia (2011). «Soft thought (in architecture and choreography)». *Computational Culture*, 1. Disponible en: <http://computationalculture.net/soft-thought> (último acceso: 13 abril 2020).
- PARR, Adrian (2005) (ed.). *The Deleuze dictionary*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- PATTON, Paul (2000). *Deleuze and the political*. Londres / Nueva York: Routledge.
- PATTON, Paul; PROTEVI, John (eds.) (2003). *Between Derrida and Deleuze*. Londres: Continuum.
- PELBART, Peter Pál (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Santiago García Navarro y Andrés Bracony, trad. Buenos Aires: Tinta Limón.
- PELLIZZONI, Luigi (2015). *Ontological politics in a disposable world. The new mastery of nature*. Farnham: Ashgate.
- PENTECOST, Claire (2012). «Notes from underground». En *100 Notes - 100 Thoughts, Documenta 13*, 61. Ostfildern: Hatje Cantz.
- PERAN, Martí (2008). *Post-it city. Cintats ocasionals. Ciudades ocasionales. Occasional urbanities* (cat. exp.). Barcelona: Diputació de Barcelona / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- (2011). «Tractat sobre les formes de recular i trobar el lloc». A Ivan Bercedo *et al.* (eds.). *¡Ay Perejaume, si vieras la acumulación de obras que te rodea, no harías ninguna más!* (cat. exp.). Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya.
- (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Hiru.
- PERAN, Martí (ed.) (2015). *After landscape. Cintats copiades. Ciudades copiadas. Copied cities*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Edicions de la Universitat de Barcelona.
- PERAN, Martí; PICAZO, Glòria (eds.) (2000). *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- PEREJAUME (1985). *Postaler. Perejaume* (cat. exp.). Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- (1993). *La pintura i la boca*. Barcelona: La Magrana.
- (1995). *El paisatge és rodó*. Vic: Eumo.
- (1996). «Parques interiores: la obra de siete despintores». En Javier Maderuelo (dir.). *El paisaje: arte y naturaleza. Huesca, 1996. Actas 2*. Huesca: Diputación de Huesca, 163-167.
- (2002). *Les terres del Catroc. Com l'autor que m'autoreja/ amb roques balladores,/ amb roques oscil·lants,/ així que hi passo/ i em fan, als peus:/ perepetaume, perepetaume* (cat. exp.). Barcelona: Galeria Joan Prats.
- (2004). *Mareperlers i ovaladors: Perejaume* (cat. ex.). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Edicions 62.
- (2005). *Ludwig Jujol. ¿Qué es el collage sino acercar soledades? Luis II de Baviera, Josep Maria Jujol*. Prólogo de Robert Caner-Liese. Barcelona: Ediciones Originales (*Ludwig Jujol. Qué és el collage, sinó acostar soledats? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol*. Barcelona: La Magrana, 1989).
- (2008). *La obra y el miedo*. Reyes Sisternas, trad. Barcelona: Galaxia Gutenberg (*L'obra i la por*.

- Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007).
- (2011a). *Pagèsiques*. Barcelona: Edicions 62.
- (2011b). «Tractat sobre les obres errants». A Ivan Bercedo *et al.* (eds.). *¡Ay Perejaume, si vieras la acumulación de obras que te rodea, no harías ninguna más!* (cat. exp). Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya.
- PEREJAUME; CRESPO, Ángel (1991). *Perejaume: el grado de la verdad de las representaciones* (cat. exp.) Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- (2015). *Paraules locals*. Barcelona: Tushita.
- PEREJAUME; SALA-SANAHUJA, Joaquim (1992). *Oli damunt paper*. Barcelona: Empúries.
- (1997). *Girona, Sant Pol, Pineda i la Vall d'Oo* (cat. exp.). Girona / Pineda de Mar / Sant Pol de Mar: Ajuntament de Girona / Ajuntament de Pineda de Mar / Ajuntament de Sant Pol de Mar.
- PEREJAUME; TUCKER, Marcia; GROYS, Boris; GUERRA, Carles; GIMFERRER, Pere (1999). *Perejaume. Dejar de hacer una exposición* (cat. exp.). Barcelona: Actar / Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- PÉREZ OROZCO, Amaia. (2014). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- PICK, Anat; NARRAWAY, Guinevere (eds.) (2013). *Screening nature. Cinema beyond the human*. Nueva York / Oxford: Berghahn.
- PLUMWOOD, Val (1993). *Feminism and the mastery of nature*. Londres: Routledge. Disponible en línea en: https://takku.net/mediagallery/mediaobjects/orig/f/f_val-plumwood-feminism-and-the-mastery-of-nature-pdf.pdf (última consulta: 8 enero 2020).
- PODESCHI, Christopher (2002). «The nature of future myths: environmental discourse in science fiction film, 1950-1999». *Sociological Spectrum*, 22, 251-297.
- POPPER, Karl Raimund (1974). *The open society and its enemies*. Londres: Routledge.
- PORTER, Robert (2009). *Deleuze and Guattari: aesthetics and politics*. Cardiff: University of Wales Press.
- PORTNEY, Kent E. (2015). *Sustainability*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- POVINELLI, Elizabeth A. (2016). *Geontologies. A requiem to late capitalism*. Durham / Londres: Duke University Press.
- PREZIOSI, Donald (2006). *In the aftermath of art. Ethics, aesthetics, politics*. Londres / Nueva York: Routledge.
- PRIETO, David; GARCÍA-DORY, Fernando; CAÑIBANO, Carmen; CAYETANO, Malú; MONLEÓN, Carlos (2016). *Publicación del grupo de estudios sobre ecologías del sistema del arte, nuevos paisajes y territorio en la cultura contemporánea*. Madrid: Matadero Madrid / Campo Adentro.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle (1984). *Order out of chaos. Man's new dialogue with nature*. Toronto / Nueva York: Bantam.
- (1990). *Entre el tiempo y la eternidad*. Madrid / Buenos Aires: Alianza (*Entre le temps et l'éternité*. París: Fayard, 1988).
- PROTEVI, John (2006). «Deleuze, Guattari and emergence». *Paragraph*, 29 (2), 19-39.

- (2013). *Life, war, earth. Deleuze and the sciences*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- PTQK, María (ed.) (2012). *Soft power. Biotecnología, industrias de la salud y la alimentación y patentes sobre la vida*. Bilbao: Consonni.
- PUDDU CRESPELLANI, Stefano (2010). «Aportaciones del movimiento por el decrecimiento en el contexto de crisis energética y cambio climático». En Francisco Heras *et al.* (coord.). *Educación ambiental y cambio climático. Respuestas desde la comunicación, la educación y la participación ambiental*. Oleiros: CEIDA, Centro de Extensión Universitaria e Divulgación Ambiental de Galicia, 289-303. Disponible en línea en: www.miteco.gob.es/es/ceneam/recursos/documentos/sericea/educacion-ambiental-y-cc-ceida.aspx (última consulta: 20 diciembre 2019).
- RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.) (2015). *Arte y ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- RAUNIG, Gerald (2007). *Art and revolution*. Los Angeles: Semiotext(e) (*Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus*. Viena: Turia / Kant, 2005).
- (2008). *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2014). *La maquina del arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de el autor como productor de Walter Benjamin*. Bilbao: Consonni.
- (2016). *Dividuum: machinic capitalism and molecular revolution*. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2018). «Tecnecologías. Enmedios, midstreams, territorios subsistenciales». Raúl Sánchez Cedillo y Kike España, trad. *Instituto Europeo para las Políticas Culturales Progresistas* (EIPCP). Disponible en línea en: https://eipcp.net/transversal/0318/raunig/es.html#_ftn4 (última consulta: 21 septiembre 2019).
- (2019). «Por una nueva ecosofía política». Kike España, trad. *Transversal*, 1-4. Disponible en línea en: <https://transversal.at/blog/por-una-nueva-ecosofia-politica> (último acceso: 21 enero 2020).
- RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (2009) (eds.). *Art and contemporary practice. Reinventing institutional critique*. Londres: Mayfly.
- RESTREPO BERMÚDEZ, Carlos Enrique; MEJÍA JIMÉNEZ, Camilo Ernesto (eds.) (2007). *Subjetividades para lo mejor y para lo peor*. Medellín: Asociación de Investigaciones Filosóficas.
- RIECHMANN, Jorge (2012). *Interdependientes y ecodependientes. Ensayos desde la ética ecológica (y hacia ella)*. Cànoves i Samalús: Proteus.
- (2014). *Moderar extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Madrid: Díaz & Pons.
- RÍOS, Camilo (2015). «Re-existencia: la dimensión política de la estética de la existencia». *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política Contemporáneas*, 3 (5), *La política en Hannah Arendt y las derivas contemporáneas en el sujeto y la acción*, 221-252.
- RODRÍGUEZ FOMINAYA, A. (ed.) (2007). *Weather report: Cambio climático y artes visuales* (cat. exp.). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- ROFFE, John (2016). *Gilles Deleuze's empiricism and subjectivity*. Edimburgo: Edimburgh University Press.

- ROFFE, John; STARK, Hannah (2015) (eds.). *Deleuze and the non/human*. Houndmills / Nueva York: Palgrave MacMillan.
- RORTY, Richard (1979). *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- RUST, Stephen; MONANI, Salma; CUBITT, Sean (eds.) (2012). *Ecocinema, theory and practice*. Londres / Nueva York: Routledge.
- RYAN, Leslie (2007). «Art + ecology: land reclamation works of artists Robert Smithson, Robert Morris, and Helen Mayer Harrison and Newton Harrison». *Environmental philosophy*. (*Environmental Aesthetics and Ecological Restoration*, 4), 95-116.
- SABORIT, Pere (1997). *Anatomía de la ilusión*. Valencia: Pre-Textos.
- SÁEZ DE IBARRA, María Belén (ed.) (2014). *Selva cosmopolítica* (cat. exp.). Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.
- SAEZ TAJAFUERCE, Begonya (ed.) (2014). *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria.
- SALA, Toni (2006). *Comelade, Casassas, Perejaume*. Barcelona: Edicions 62.
- SALTER, Chris (2015). *Alien Agency. Experimental Encounters with Art in the Making*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- SAMPSON, Tony D. (2017). *The assemblage brain. Sense Making in neuroculture*. Mineapolis / Londres: Minesota University Press.
- SANTIAGO MUÍÑO, Emilio; HERRERO, Yayo; RIECHMANN, Jorge (2018). *Petróleo*. Barcelona: Arcadia / MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- SASSEN, Saskia (1991). *The global city*. Nueva York / Londres / Tokyo / Princeton: University Press.
- (2010). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz (*A sociology of globalization*. Nueva York: Norton & Company, 2007).
- (2014). *Expulsions. Brutality and complexity in the global economy*. Cambridge, Londres: Harvard University Press.
- SAUVAGNARGUES, Anne (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Irene Agoff, trad. Buenos Aires / Madrid: Amorrortu (*Deleuze. De l'animal à l'art*. París: Presses Universitaires de France, 2005).
- (2010). *L'empirisme transcendantal*. París: Presses Universitaires de France.
- (2011). «A schizoanalytic knight on the chessboard of politics». En Éric Alliez y Andrew Goffey (eds.). *The Guattari effect*, 172-185.
- (2012a). «Simondon, Deleuze and the Construction of Transcendental Empiricism». *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*. Marjorie Gracieuse y Alex Tissandier (eds.), 1-22.
- (2012b). «Machines, comment ça marche?». *Chimères* (Pascale Criton, dir.), 77, 35-46.
- (2012c). «Crystals and membranes: individuation and temporality». En Arne de Boever, Alex Murray, John Roffe y Ashley Woodward (eds.). *Georges Simondon. Being and technology*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 57-70.
- (2013). *Deleuze and art*. Samantha Bankstone, trad. Londres / Nueva York: Bloomsbury (*Deleuze et l'art*. París: Presses Universitaires de France, 2004).

- (2016). *Artmachines. Deleuze, Guattari, Simondon*. Suzane Verderber, trad. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- SAUVAGNARGUES, Anne (ed.) (1998). *Art et philosophie*. Lión: ENS.
- SAUVAGNARGUES, Anne; SÉVÉRAC, Pascale (dirs.) (2016). *Spinoza-Deleuze. Lectures croisées*. Lión: ENS.
- SBRICCOLI, Ada (2009). «Ursula Biemann. X-Mission». En Anna Maria Guasch (ed.) (2009). *La memoria del otro* (cat. exp.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 49-65. Disponible en: https://issuu.com/globalartarchives/docs/la-memoria-del-otro_era-global (último acceso: 28 febrero 2020).
- SCHNEIDER, Rebecca (2000). «Nomadmedia. On Critical Art Ensemble». *Frauen, Kunst, Wissenschaft*. Marburg: Jonas, 29, 64-72.
- SERRES, Michel (1982). *The parasite*. Baltimore / Londres: John Hopkins University Press.
- (1991). *El contrato natural*. Valencia: Pre-textos (*Le contrat naturel*. París: François Bourin, 1990).
- (2000). «Application: genesis of the text». En *The birth of physics*. Manchester: Clinamen (*La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*. París: Minuit, 1977).
- SEYFARTH, Ludwig (2009). «Observations». En Kunstverein Braunschweig, Hilke Wagner (eds.) (2009). *Tue Greenfort: linear deflection*, 98-104.
- SEYMOUR, Nicole (2013). *Strange natures. Futurity, empathy, and the queer ecological imagination*. Urbana / Springfield: University of Illinois Press.
- SHANKEN, Edward (1999). «The house that Jack Built: Jack Burnham's concept of "software" as a metaphor for art». Disponible en: www.artextra.com/House.html (última consulta: 9 de agosto de 2019).
- SHEIKH, Simon (2007). «Constitutive effects: the techniques of the curator». *Curating Subjects* (Paul O'Neil, ed.), 174-185.
- (2015). «Towards the exhibition as research». *Curating Research* (Paul O'Neil y Mick Wilson, eds.) (Londres / Amsterdam: Open Editions / De Appel), 32-46.
- SHIVA, Vandana (2001). *Biopiratería. Saqueo de la naturaleza y del conocimiento*. Barcelona: Icaria (*Biopiracy*. Cambridge, Massachusetts: South End Press, 1996).
- (2008). *Los monocultivos de la mente*. Monterrey: Fineo (*Monocultures of the mind: Biodiversity, biotechnology and the Third World*. Londres / Penang: Zed Books / Third World Network, 1993).
- (2012). *Declaración de las semillas*. Disponible en línea en: www.varietatslocals.org/wp-content/uploads/2012/10/Manifesto-Seed-Freedom.pdf (última consulta: 8 enero 2020).
- SHIVA, Vandana; PETRINI, Carlo; POLLAN, Michael (2012). *Manifestos on the future of food and seed*. Cambridge, Massachusetts: South End Press.
- SHOLTZ, Janae; CARR, Cheri (eds.) (2019). *Deleuze and the schizoanalysis of feminism. Alliances and allies*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- SHOTWELL, Alexis (2016). *Against purity. Living ethically in compromised times*. Mineapolis / Londres: Minesota University Press.
- SHUKAITIS Stevphen; FIGIEL, Joanna (eds.) (2012). *Collective Becomings (Subjectivity 5 (1))*. Basingstoke / Nueva York: Palgrave MacMillan)

- SINGER, Peter (1975). *Animal liberation. A new ethics for our treatment of animals*. Nueva York: Harper Collins.
- SIMONDON, Gilbert (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Aleçon: Aubier.
- SIPERSTEIN, Stephen; HALL, Shane; LEMENAGER, Stephanie (eds.) (2017). *Teaching climate change in the humanities*. Oxford / Nueva York: Routledge.
- SKREBOWSKI, Luke (2006). *All systems go: Recovering Jack Burnham's «Systems Aesthetics»*, Tate Papers, 5. Disponible en: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/all-systems-go-recovering-jack-burnhams-systems-aesthetics (último acceso: 9 de agosto de 2019).
- (2013). «After Hans Haacke. Tue Greenfort and eco-institutional critique». *Third Text* (T.J. Demos, ed.), 120, *Contemporary art and the politics of ecology*, 115-130.
- SMITH, Stephanie (ed.) (2005). *Beyond green: toward a sustainable art* (cat. exp.). Chicago / Nueva York: Smart Museum of Art.
- SMITH, Ted; SONNENFELD, David A.; PELLOW, David Nagulib (2006). *Challenging the chip: Labor rights and environmental justice in the global electronics industry*. Filadelfia: Temple University Press.
- SMITHSON, Robert (2009). *Robert Smithson. Selección de escritos*. México: Alias (*The writings of Robert Smithson*. Nueva York: New York University Press, 1979).
- (1996). *Robert Smithson. The collected writings*. Jack Flam, ed. Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press.
- SOSA SANTOS, Boaventura de (2012). *De las dualidades a las ecologías*. La Paz: REMTE, 2012.
- SOSA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula (eds.) (2014). *Epistemologías del Sur*. Madrid: Akal (*Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010).
- SPAID, Sue (ed.) (2002). *Ecovention: Current art to transform ecologies* (cat. exp.). Contemporary Arts Center, Cincinnati: Corte Madera.
- SPINOZA, Baruch (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Vidal Peña, trad. Madrid: Orbis.
- (1985). *The collected works of Spinoza*. Vol. 1. Edwin Curley, ed. New Jersey: Princeton University Press.
- (1986). *Spinoza: Antología*. Barcelona: Península.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (*Can the subaltern speak?* Alexandria (EUA) / Cambridge (UK): Chadwyck-Healey, 1999).
- STANDART THINKING (2014). *Mono / Permaculturas. Ontologías de la Diferencia. Cuadernos de Campo* (1). Madrid: Campo Adentro / Matadero Madrid.
- STEFFEN, Will; GRINEVALD, Jacques; CRUTZEN, Paul; MCNEIL, John (2011). «Review. The Anthropocene: conceptual and historical perspectives». *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 842-867. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0327> (última consulta: 8 enero 2020).
- STENGERS, Isabelle (2000). *The invention of modern science*. Daniel W. Smith, trad. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press (*L'invention des sciences modernes*. París: La Découverte, 1993).

- (2005). «The cosmopolitical proposal». En Bruno Latour y Peter Weibel (eds.). *Making things public: Atmospheres of democracy*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 994-1003.
- (2015). *In catastrophic times: Resisting the coming barbarism*. Ann Arbor / Lüneburg: Open Humanities Press / Meson Press.
- STERN, Daniel (1998). *The interpersonal world of the infant. A view from psychoanalysis and developmental psychology*. Londres: Karnac.
- STEYERL, Hito (2010). «Politics of art: contemporary art and the transition to post-democracy». *e-flux journal*, 21. Disponible en línea en: www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/ (última consulta: 9 enero 2020).
- STRATHAUSEN, Carsten (2017). *Bioaesthetics. Making sense of life in sciences and the arts*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- SUE RAGAIN, Melissa (2012). «Homeostasis is not enough: order and survival in early ecological art». *Art Journal*, 71 (3), otoño 2012, 79-99.
- SVENLE, Elna; WACHTMEISTER, Marika (eds.) (2009). *Wanas 2009: footprints* (cat. exp.). Knislinge: Wanas Foundation.
- SWYNGEDOUW, Erik (2006). «Circulations and metabolisms: (hybrid) natures and (cyborg) cities». *Science as Culture* (Oxford: Oxford University Press), 15/2, junio. Disponible en línea en: www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09505430600707970 (última consulta: 8 enero 2020).
- TEMKIN, Ann (1993). *Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys*. Londres / Filadelfia: Thames and Hudson / Museum of Art / Museum of Modern Art
- THACKER, Eugene (2004). *Biomedica*. Minnesota: Minnesota University Press.
- TISDALL, Caroline (1979). *Joseph Beuys* (cat. exp.). Solomon R. Guggenheim Museum / Thames and Hudson.
- TORRE, Blanca de la (2017). *Imbalance* (cat. exp.). Gdansk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.
- (2018). *Hybris. Una posible aproximación ecoestética* (cat. exp.). León: MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.
- TOSCANO, Alberto (2006). *The theater of production: Philosophy and individuation between Kant and Deleuze*. Basingstoke: Palgrave.
- TOURAINÉ, Alain (1969). *La société post-industrielle. Naissance d'une société*. Paris: Denoël.
- TSING, Anna Lowenhaupt (2005). *Friction. An ethnography of global connection*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- (2012). «Unruly edges: mushrooms as companion species». *Environmental Humanities*, 1, 141-154.
- TSING, Anna; SWANSON, Heather; GAN, Elaine; BUBANDT, Nils (eds.) (2017). *Arts of living on a damaged planet. Ghosts of the Anthropocene*. Minneapolis / Londres: Minnesota University Press.
- TUCKER, Marcia (1999). «Perejaume, representado». En Perejaume *et al.* *Perejaume. Dejar de hacer una exposición*, 81-91.
- TURNER, Lynn; SELBACH, Undine; BROGIO, Ron (eds.) (2018). *The edinburgh companion to animal studies*. Edinburgo: Edimburgh University Press.
- TURPIN, Etienne (ed.) (2013). *Architecture in the Anthropocene. Encounters among design, deep time, science*

- and philosophy*. Ann Arbor: Michigan Publishing.
- TYLER, Tom; ROSSINI, Manuela (eds.) (2009). *Animal encounters*. Leiden / Boston: Rodopi.
- VAN DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben; MÜNSTER, Ursula (2016). «Multispecies studies. Cultivating arts of attentiveness». *Environmental Humanities*, 8 (1), 1-23.
- VARELA, Francisco (1979). *Principles of biological autonomy*. Nuevo York: North Holland.
- VELTMEYER, Henry; PETRAS, James (eds.) (2014). *The new extractivism. A post-neoliberal development model or imperialism of the twenty-first century?* Londres / Nueva York: Zed Books.
- VERCAUTEREN, David; CRABBÉ, Olivier, *Mouss*; MÜLLER, Thierry (2010). *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- VERBEEK, Peter Paul (2011). *Moralizing technology: Understanding and designing the morality of things*. Chicago: University of Chicago Press
- VIGNALE, Silvana P. (2011). «Cómo se llega a ser lo que se es. Hacia una subjetividad posthumana». *Perspectivas Metodológicas* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús), 11, 73-95. Disponible en línea en: <http://revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/view/463> (última consulta: 17 enero 2020).
- VILADOMIU, Àngels (2006). *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- VINDEL, Jaime (ed.) (2018). *Visualidades críticas y ecologías culturales*. Madrid: Brumaria.
- VIVANCO, Luis A. (2002). «Seeing green: knowing and saving the environment on film». *American Anthropologist*, 104 (4), 195-204. Disponible en línea en: www.jstor.org/stable/3567107?seq=1 (última consulta: 9 enero 2020).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2009). *Cannibal metaphysics*. Peter Skafish, trad. Minneapolis: Univocal (*Metaphysiques cannibales*. París: Presses Universitaires de France, 2009).
- WAAL, Frans de (1996). *Good natured*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- (2006). *Primates and philosophers*. Princeton: Princeton University Press.
- (2009). *The age of empathy*. Princeton: Three Rivers Press.
- WAGNER, Hilke (2009). «Foreword». En Kunstverein Braunschweig y Hilke Wagner (eds.). *Tue Greenfort: linear deflection* (cat. exp.), 80-84.
- WARE, Colin (2004). *Information visualization. Perception for design*. Amsterdam: Elsevier.
- WATSON, Janell (2009). *Guattari's diagrammatic thought: Writing between Lacan and Deleuze*. Londres / Nueva York: Continuum.
- WEBB, P. Taylor; GULSON, Kalervo N. (2015). *Policy, geophilosophy and education*. Róterdam: Sense.
- WEINTRAUB, Linda (2012). *To life! Eco art in pursuit of a sustainable planet*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.
- WIEDEMANN, Carolin; ZEHLE, Soenke (eds.) (2012). *Depletion design: A glossary of network ecologies*. Blattlaus: Institute of Network Cultures. Disponible en línea en: <https://networkcultures.org/blog/publication/no-8-depletion-design-a-glossary-of-network-ecologies-2/> (última consulta: 17 enero 2020).
- WIENER, Norbert (1961). *Cybernetics: or, control and communication in the animal and the machine*. Nueva York: MIT Press.
- WILLOQUET-MARICONDI, Paula (ed.) (2011). *Framing the world: Explorations in ecocriticism and*

- film*. Virginia: University of Virginia Press.
- WOJNAROWICZ, David; GUATTARI, Félix (1990). «In the shadow of forward motion». *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, 3 (1), 75-84. Disponible en: www.tandfonline.com/loi/rrmx20 (último acceso: 24 julio 2019).
- WOLFE, Cary (2010). *What is posthumanism?* Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WORSTER, Donald (1977). *Nature's economy. The roots of ecology*. San Francisco: Sierra Club.
- (1987). *Nature's economy. A history of ecological ideas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WRIGHT, Stephen (2013). *Toward a lexicon of usership* (cat. exp). Eindhoven: Van Abbemuseum.
- YOUNG, Eugene B.; GENOSKO, Gary; WATSON, Janell (2013). *The Deleuze and Guattari dictionary*. Londres / Nueva York: Bloomsbury.
- ZALASIEWICZ, Jan; WILLIAMS, Marc; HAYWOOD, Alan; ELLIS, Michael (2011). «Introduction. The Anthropocene: a new epoch of geological time?». *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 835-841. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0339> (última consulta: 8 enero 2020).
- ZANFI, Claudia (2005). *Going public 05. Dai Balcani al Baltico* (cat. exp.). Balsamo Milán: Silvana.
- ZANFI, Claudia (ed.) (2008). *Green island. Plazze, isole e verde urbano (On cities, hortus and wild gardens)*. Bolonia: Damiani.
- ZEPKE, Stephen (2005). *Art as abstract machine. Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*. Nueva York / Londres: Routledge.
- (2006). «Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social». Mónica Zuleta, trad. *Nómadas* (Bogotá: Universidad Central), 25, 156-167.
- (2007). «Hacia una ecología de la crítica institucional». Marcelo Expósito, trad. *Transversal*. Disponible en línea en: http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es/#_ftn1 (última consulta: 17 enero 2020).
- (2011). «From aesthetic autonomy to autonomist aesthetics: art and life in Guattari». En Éric Alliez y Andrew Goffey (eds.). *The Guattari effect*, 205-219.
- (2017). «A work of art does not contain the least bit of information: Deleuze and Guattari and contemporary art». *Performance Philosophy*, 3, 751-765.
- ZEPKE, Stephen; O'SULLIVAN, Simon (2010). *Deleuze and contemporary art*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- ZEPKE, Stephen; VAN TUINEN, Sjoerd (2017). *Art history after Deleuze and Guattari*. Lovaina: Leuven University Press.
- ZOURABICHVILI, François (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu (*Deleuze. Une philosophie de l'événement*. París: Presses Universitaires de France, 1994).
- ZYLINSKA, Joanna (2009). *Bioethics in the age of new media*. Londres / Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- (2014). *Minimal ethics for the Anthropocene*. Ann Arbor: Open Humanities Press.

Apéndice

i. Imágenes



Fig. 1. Robert Smithson, *A non-site*, Franklin, New Jersey, 1968.



Fig. 2. Robert Smithson, *Yucatan mirror displacements*, 1969.



Fig. 3. Robert Smithson, *Yucatan mirror displacements*, 1969.



Fig. 4. Robert Smithson, *Yucatan mirror displacements*, 1969.



Fig. 5. Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 6. Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 7. Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 8. Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 9. Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 10. Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 11. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969.



Fig. 12. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969.



Fig. 13. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969.



Fig. 14. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969.



Fig. 15. Robert Smithson, *Asphalt roundup*, 1969.



Fig. 16. Robert Smithson, *Partially buried woodsbed*, 1970.



Fig. 17. Robert Smithson, *Partially buried woodsbed*, 1970.



Fig. 18. Robert Smithson, *Spiral jetty*, 1970.



Fig. 19. Robert Smithson, *Spiral jetty*, 1970.



Fig. 20. Robert Smithson, *Spiral jetty*, 1970.



Fig. 21. Robert Smithson, *Broken circle / Spiral hill*, 1971.



Fig. 22. Robert Smithson, *Broken circle / Spiral hill*, 1971.

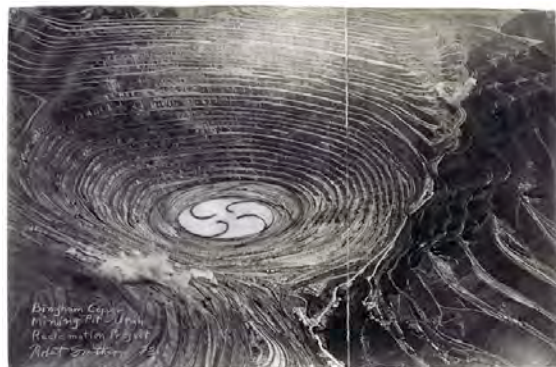


Fig. 23. Bingham Copper mining Pit-Utah / Reclamation Project, 1973.



Fig. 24. Hans Haacke, *Clear flow*, 1966.

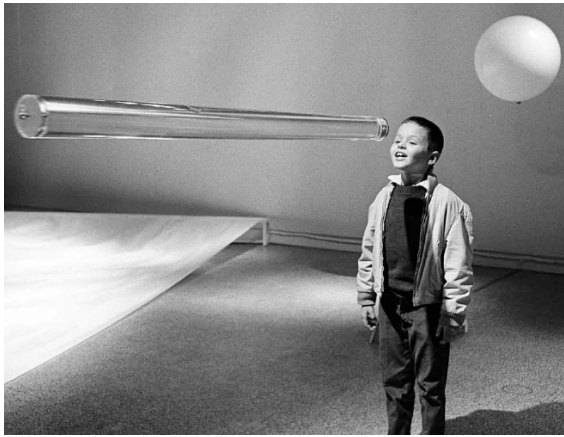


Fig. 25. Hans Haacke, *Large water level*, 1964.



Fig. 26. Hans Haacke, *Flight*, 1967.



Fig. 27. Hans Haacke, *Sky line*, 1967.

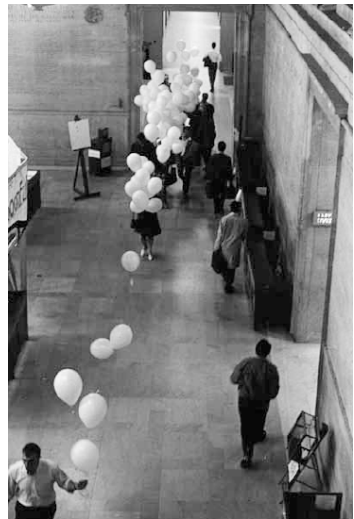


Fig. 28. Hans Haacke, *Sky line*, 1967.

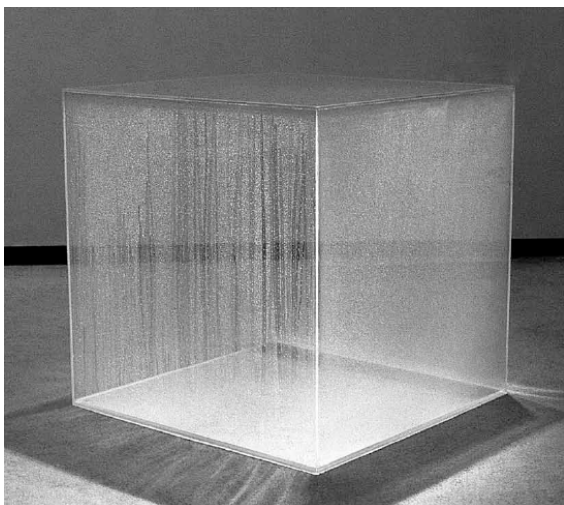


Fig. 29. Hans Haacke, *Condensation cube*, 1967.



Fig. 30. Hans Haacke, *Grass grows*, 1969.



Fig. 31. Hans Haacke, *Grass grows*, 1969.



Fig. 32. Hans Haacke, *Water in wind*, 1969.



Fig. 33. Hans Haacke, *Bovary seeds*, 1970.



Fig. 34. Hans Haacke, *MOMA Poll*, 1969-1970.



Fig. 35. Hans Haacke, *Visitor's profile*, 1971.



Fig. 36. Hans Haacke, Hans Haacke, *Visitor's profile*, 1971.

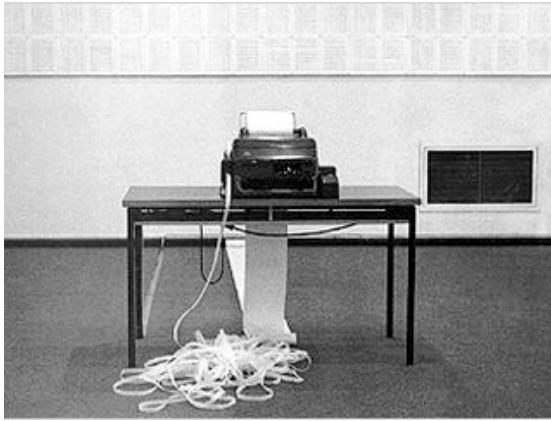


Fig. 37. Hans Haacke, *News*, 1969-1970.

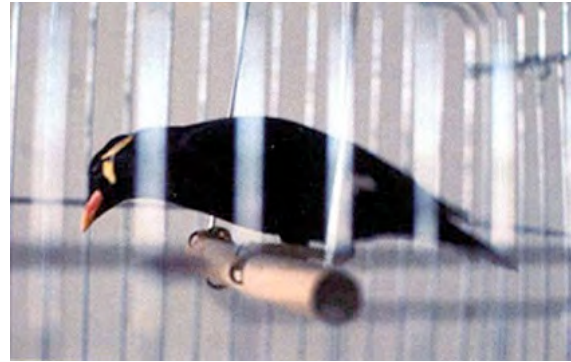


Fig. 38. Hans Haacke, *Norbert: «All systems go»*, 1970-71.



Fig. 39. Hans Haacke, *Chickens hatching*, 1969.



Fig. 40. Hans Haacke, *Chickens hatching*, 1969.



Fig. 41. Hans Haacke, *Rhinewater purification Plant*, 1972.



Fig. 42. Hans Haacke, *Monument to beach pollution*, 1970.



Fig. 43. Hans Haacke, *Shapolsky et al., Manhattan real estate holdings, a real-time social system, as of May 1, 1971, 1971.*



Fig. 44. Hans Haacke, *Manets-project 74, 1974.*



Fig. 45. Joseph Beuys, *Organization für direkte demokratie, 1971.*



Fig. 46. Joseph Beuys, *Rettet den wald, 1971.*



Fig. 47. Joseph Beuys, *100 days of the Free International University, 1977 (Documenta 6, Kassel).*



Fig. 48. Joseph Beuys, *Honigpumpe am arbeitsplatz, 1977.*



Fig. 49. Joseph Beuys, *Honigpumpe am arbeitsplatz*, 1977.



Fig. 50. Joseph Beuys, *Der unbesiegbare (The invincible)*, 1979.



Fig. 51. Joseph Beuys, *7.000 eichen (7.000 oaks)*, 1982.



Fig. 52. Joseph Beuys, *7.000 eichen (7.000 oaks)*, 1982.



Fig. 53. Joseph Beuys, *7.000 eichen (7.000 oaks)*, 1982.



Fig. 54. Joseph Beuys, *7.000 eichen (7.000 oaks)*, 1982.

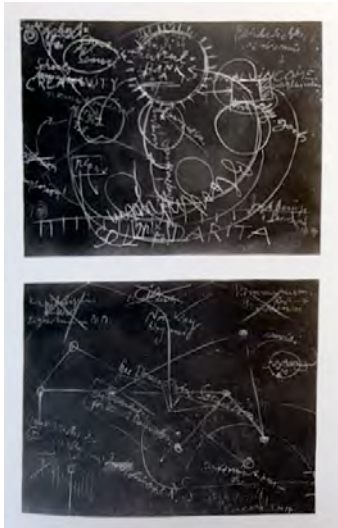


Fig. 55. Joseph Beuys, *Incontro con Beuys*, 1974.



Fig. 56. Joseph Beuys, *Cairn*, 1974.



Fig. 57. Joseph Beuys, *La zappa*, 1978.



Fig. 58. Joseph Beuys, *Grasello*, 1979.

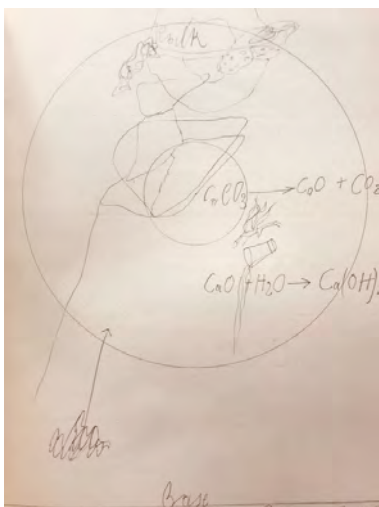


Fig. 59. Joseph Beuys, *Grasello Ca (Ob)² + H₂O*, 1979.



Fig. 60. Joseph Beuys, *Difesa della natura*, 1984.



Fig. 61. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Shrimp farm, survival piece #2*, 1971.



Fig. 62. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Shrimp farm, survival piece #2*, 1971



Fig. 63. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Shrimp farm, survival piece #2*, 1971



Fig. 64. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Making earth*, 1970.



Fig. 65. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Making earth*, 1970.



Fig. 66. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Art Park: spoils' pile reclamation*, 1976-1978.



Fig. 67. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Art Park: spoils' pile reclamation*, 1976-1978.



Fig. 68. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Art Park: spoils' pile reclamation*, 1976-1978.



Fig. 69. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Art Park: spoils' pile reclamation*, 1976-1978.



Fig. 70. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Hog pasture: survival piece #1*, 1971.

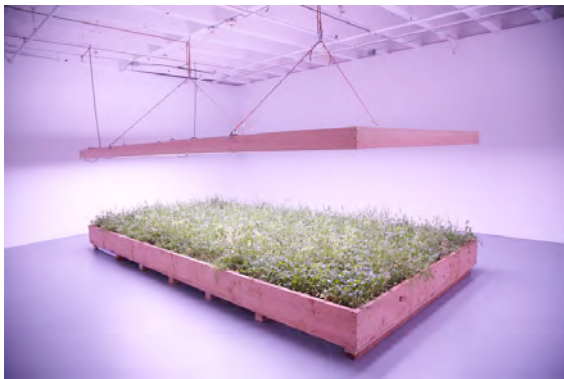


Fig. 71. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Hog pasture: survival piece #1*, 2012.



Fig. 72. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Hog pasture: survival piece #1*, 2012.



Fig. 73. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Portable fish farm: survival piece #3*, 1971.



Fig. 74. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Portable orchard: survival piece #5*, 1972-1973.

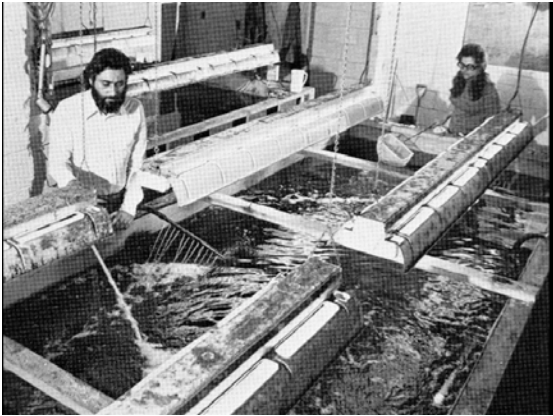


Fig. 75. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.



Fig. 76. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.



Fig. 77. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.

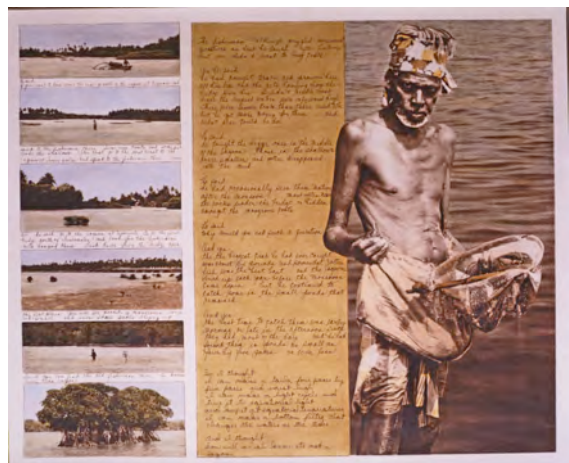


Fig. 78. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.

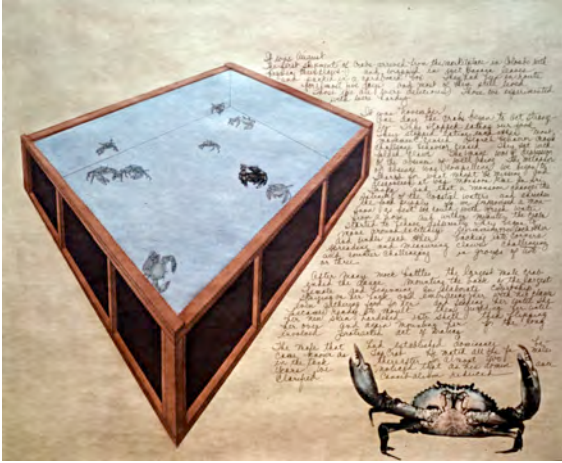


Fig. 79. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.



Fig. 80. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.



Fig. 81. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.



Fig. 82. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.



Fig. 83. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The lagoon cycle*, 1972-1978.



Fig. 84. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Sacramento meditations*, 1977.

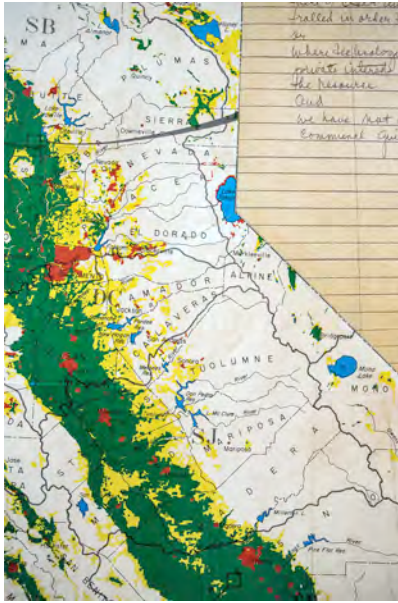


Fig. 85. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Sacramento meditations*, 1977.



Fig. 86. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The serpentine lattice* (1992-1993).

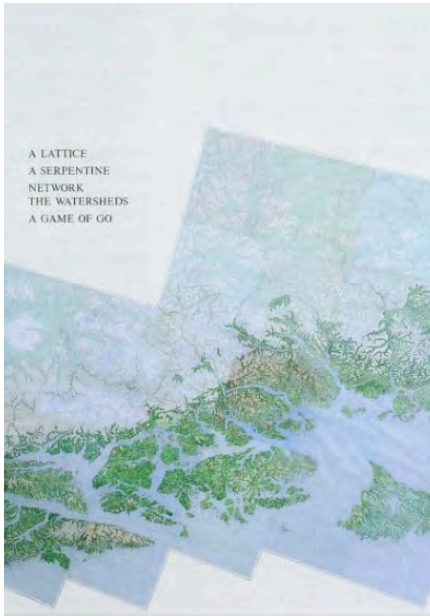


Fig. 87. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The serpentine lattice* (1992-1993).

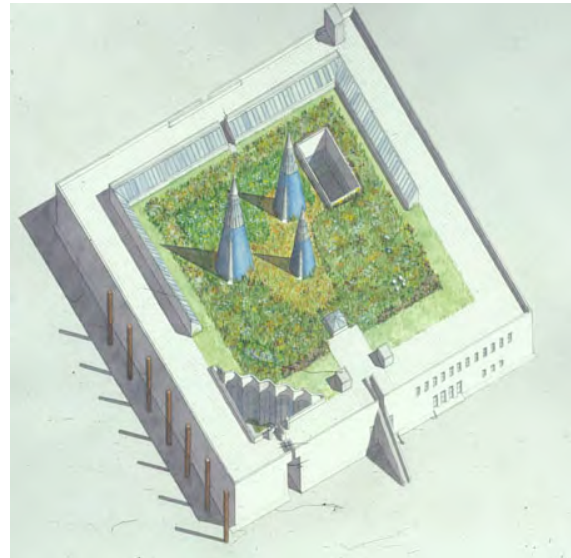


Fig. 88. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Endangered Meadows of Europe (Future garden)*, 1994-1998.



Fig. 89. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Endangered meadows of Europe (Future garden)*, 1994-1998.



Fig. 90. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Endangered meadows of Europe (Future garden)*, 1994-1998.



Fig. 91. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Tibet is the high ground III*, 2009.



Fig. 92. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The shape of turned earth: a brown coal park for südraum leipzig*, 1996.

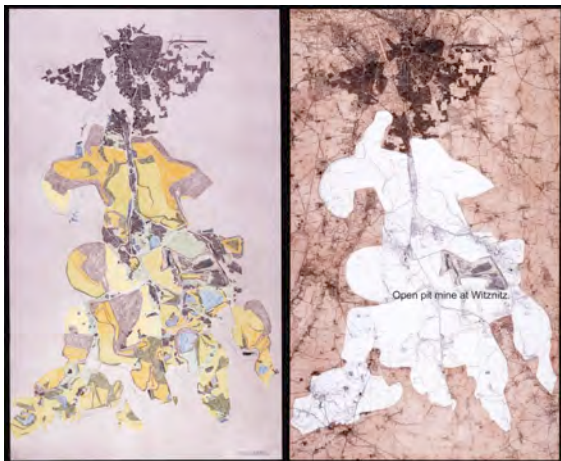


Fig. 93. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The shape of turned earth: a brown coal park for südraum leipzig*, 1996.

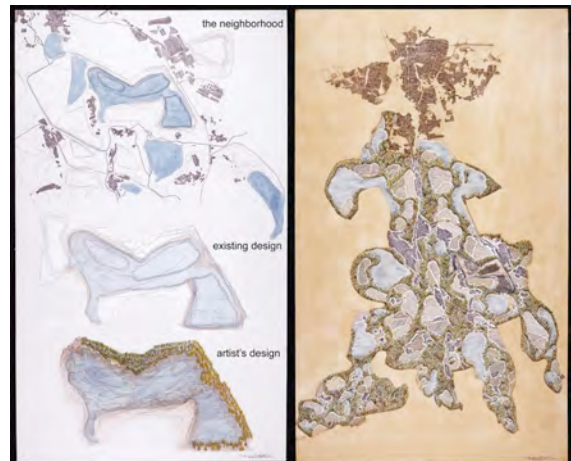


Fig. 94. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *The shape of turned earth: a brown coal park for südraum leipzig*, 1996.



Fig. 95. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Peninsula Europe I*, 2002-2004.



Fig. 96. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Peninsula Europe part II: The rising of waters, the warming of lands*, 2007.

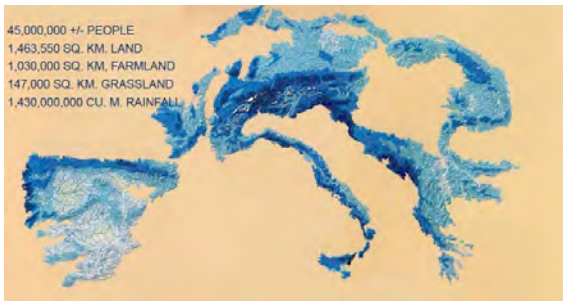


Fig. 97. Newton Harrison y Helen Mayer Harrison, *Peninsula Europe part III*, 2008.



Fig. 98. Perejaume, *Claude Monet parant una tela d'aranya al coll de Vila-roja*, 1993.

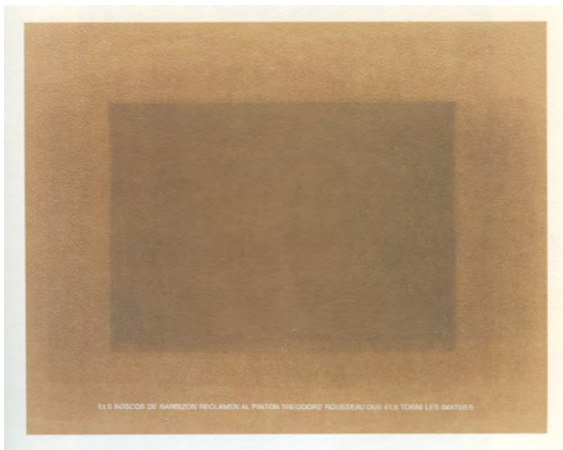


Fig. 99. Perejaume, *Els boscos de Barbizon reclamen al pintor Théodore Rousseau que els torni les imatges*, 1995.



Fig. 100. Perejaume, *Pintura d'Olot que ha tornat la seva imatge a Olot*, 1993.



Fig. 101. Perejaume, *Fer una escultura és, a hores d'ara, desfer-ne una altra*, 1996,



Fig. 102. Perejaume, *Desescultura*, 1992.



Fig. 103. Perejaume, *Obra en préstec*, 1993 (Arnolfini, Bristol).



Fig. 104. Perejaume, *Obra en préstec*, 2011-2012 (La Pedrera, Barcelona).



Fig. 105. Perejaume, *Pintura: Clisson*, 1989.



Fig. 106. Perejaume, *Pintura: Fuirrosos*, 1990.



Fig. 107. Perejaume, *Un món rera les paraules*, 1989.



Fig. 108. Perejaume, *Postaler*, 1984.



Fig. 109. Perejaume, *Postaler*, 1984.



Fig. 110. Perejaume, *Pintura i representació*, 1991 (New Museum, Nueva York)



Fig. 111. Perejaume, *Relaule de Girona*, 1997.



Fig. 112. Perejaume, *Cim de Catin d'Or*, 1988.



Fig. 113. Perejaume, *Natura i signatura*, 1990.



Fig. 114. Perejaume, *Restauració de dues pedres al Port del Comte*, 1995.



Fig. 115. Perejaume, *Obreda*, 2010.

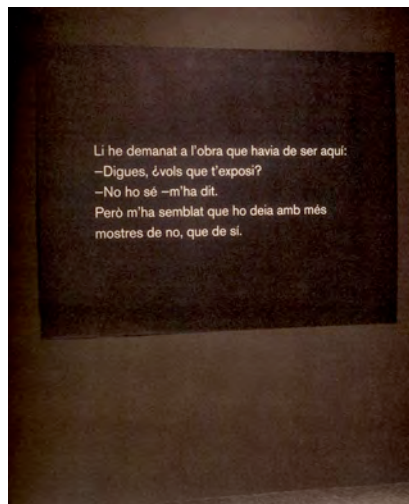


Fig. 116. Perejaume, *Li he demanat a l'obra que havia de ser aquí: / -Digues, vols que t'exposi? / -No ho sé -m'ha dit. / Però m'ha semblat que ho deia amb més mostres de no, que de sí.*, 2011.



Fig. 117. Perejaume, *Retaule: fons del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar*, 1997.



Fig. 118. Perejaume, *Deixar de fer una exposició*, 1999.



Fig. 119. Perejaume, *Intemperie*, 1993.

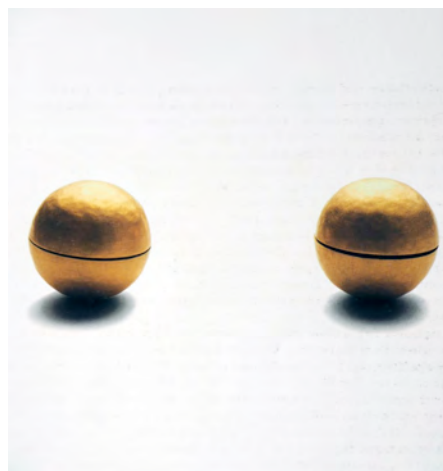


Fig. 120. Perejaume, *Gran emmarcatge (Aureolació ocular)*, 1998.



Fig. 121. Perejaume, *Pintura i representació* (Teatre Romà de Sagunt), 1989.



Fig. 122. Perejaume, *Pintura i representació*, 1989 (Fangar del delta de l'Ebre).

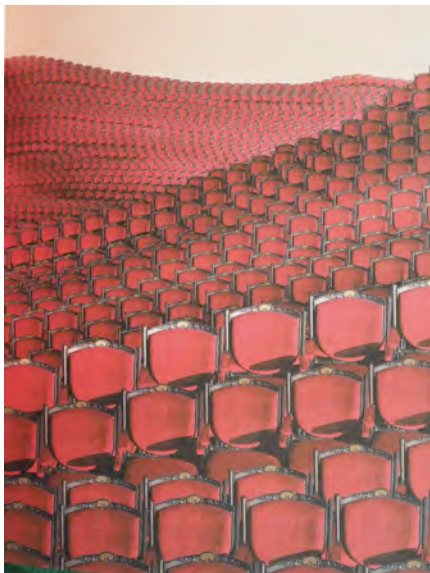


Fig. 123. Perejaume, *Platea abrupta*, 1998.



Fig. 124. Perejaume, *El món com a sala d'exposicions*, 1999.



Fig. 125. Perejaume, *El tedi museogràfic*, 1997.



Fig. 126. Perejaume, *Gran pinacoteca*, 1996.



Fig. 127. Perejaume, *Com una sola substància, l'art d'exposar i d'amagar*, 2009.



Fig. 128. Perejaume, *La pintura cobrint la terra*, 1995.



Fig. 129. Perejaume, *Una altra obra*, 1992.



Fig. 130. Perejaume, *Obra per omplir*, 2011.

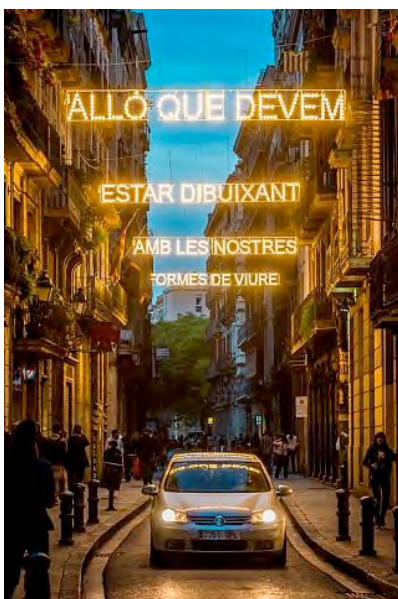


Fig. 131. Perejaume, *Allò que devem estar dibuixant amb les nostres formes de viure* (Carrer del Carme, Barcelona), 2013.



Fig. 132. Perejaume, *Compostatge de nou pintures, compostatge de sis pintures i compostatge d'una pintura amb marc i vidre*, 1994.



Fig. 133. Perejaume, *Enclavament de Bellaterra*, 2007.



Fig. 134. Perejaume, *Enclavament de Bellaterra*, 2007.



Fig. 135. Perejaume, *Enclavament de Bocamont*, 2000.



Fig. 136. Perejaume, *De com alguns llocs van a les pintures a viure*, 1999.



Fig. 137. Perejaume, *El motiu*, 1994.



Fig. 138. Perejaume, *El motiu*, 1994.



Fig. 139. Perejaume, *Suro pelagrí*, 2011.

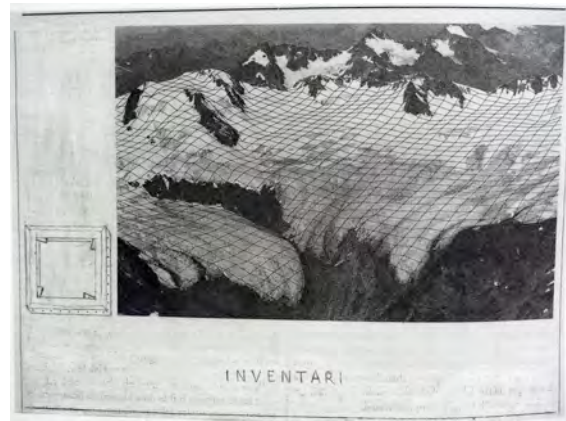


Fig. 140. Perejaume, *Inventari*, 1999.



Fig. 141. Perejaume, *No arribarem mai a cap imatge on es pugui descansar?*, 2004.



Fig. 142. Perejaume, *La pintura m'ha dit que prou*, 2007.



Fig. 143. Andrés Vial, *El complejo verde (Distance)*, 2017.



Fig. 144. Andrés Vial, *El complejo verde (Partial view)*, 2017.



Fig. 145. Andrés Vial, *El complejo verde* (*The unattainable own small place*), 2017.

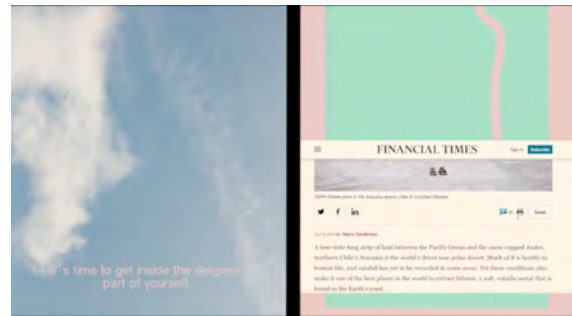


Fig. 146. Andrés Vial, *Bipolarity*, 2017.



Fig. 147. Tue Greenfort, *PET-flasche* (*im Bürgerpark*), 2008.



Fig. 148. Tue Greenfort, *THW-Brücke* (*Kunstverein Braunschweig*), 2008.



Fig. 149. Tue Greenfort, *2,5 L BONAQUA* (*Condensation*) 2013.



Fig. 150. Tue Greenfort, *Plant oil circulation – After Hans Haacke, 1969*, 2007.



Fig. 151. Tue Greenfort, *From petroleum to protein*, 2007.



Fig. 152. Tue Greenfort, *UREA crystal fountain*, 2014.



Fig. 153. Tue Greenfort, *Incineration*, 2008.



Fig. 154. Tue Greenfort, *Mobile Trinkglaswerkstatt*, 2008.



Fig. 155. Tue Greenfort, *Energía Residual*, 2010 (*Residual. Intervenciones Artísticas en la Ciudad*, Ciudad de México).



Fig. 156. Tue Greenfort, *Diffuse einträge*, 2007 (*Skulptur Projekte Münster 07*).



Fig. 157. Tue Greenfort, *Diffuse einträge*, 2007.



Fig. 158. Tue Greenfort, *Diffuse einträge*, 2007.



Fig. 159. Tue Greenfort, *Milk heat*, 2009 (*Wanås 2009*, Knislinge).



Fig. 160. Tue Greenfort, *Exceeding 2 degrees*, 2007 (Sharjah Biennial 8).



Fig. 161. Tue Greenfort, *The worldly house*, 2012 (*Documenta 13*, Kassel).



Fig. 162. Tue Greenfort, *The worldly house*, 2012 (*Documenta 13*, Kassel).



Fig. 163. Tue Greenfort, *The worldly house*, 2012 (*Documenta 13*, Kassel).



Fig. 164. Tue Greenfort, *The worldly house*, 2012 (*Documenta 13*, Kassel).



Fig. 165. Tue Greenfort, *Horseshoe crab* (fotograma), 2013.



Fig. 166. Tue Greenfort, *Horseshoe crab*, 2017.



Fig. 167. Tue Greenfort, *Periphylla periphylla*, 2014.



Fig. 168. Tue Greenfort, *Medusa (Pelagia noctiluca)*, 2007.

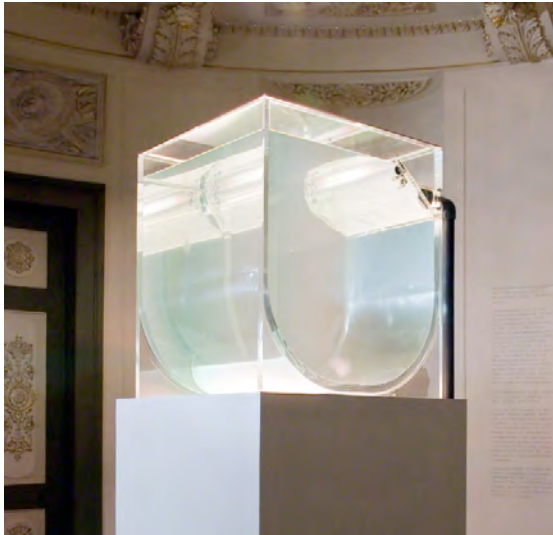


Fig. 169. Tue Greenfort, *Drabergoble (Mnemiopsis leidyi)*, 2008.



Fig. 170. Tue Greenfort, *Kleiner Kohlweißling (Small cabbage white)*, 2007.

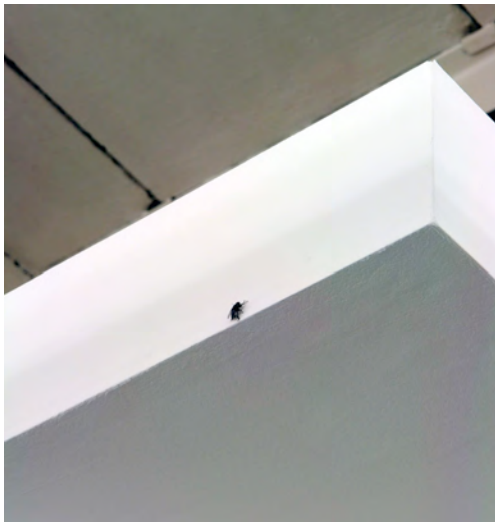


Fig. 171. Tue Greenfort, *Schmeißfliege*, 2007.



Fig. 172. Tue Greenfort, *Kaviar bar*, 2007.



Fig. 173. Tue Greenfort, *Kaviar bar*, 2007.

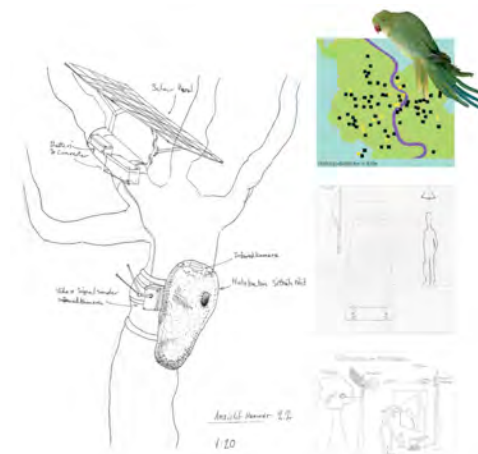


Fig. 174. Tue Greenfort, *Neobiota*, 2011.



Fig. 175. Tue Greenfort, *Neobiota*, 2011.



Fig. 176. Tue Greenfort, *Wardian case (Alustar - Sonatural)*, 2007.



Fig. 177. Vicky Benítez, *Les matem perquè ens molesta el seu soroll*, 2017.



Fig. 178. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores* (Huerto comunitario La Vanguardia, Poblenou, Barcelona), 2016.



Fig. 179. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores* (Huerto comunitario La Vanguardia, Poblenou, Barcelona), 2016.



Fig. 180. Vicky Benítez y Christian Alonso, *Dinar popular amb males herbes* (Jardí d'exòtiques invasores), 2017.



Fig. 181. Vicky Benítez y Christian Alonso, *Dinar popular amb males herbes (Jardí d'exòtiques invasores)*, 2017.



Fig. 182. Vicky Benítez y Christian Alonso, *Dinar popular amb males herbes (Jardí d'exòtiques invasores)*, 2017.



Fig. 183. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores #Sant Cugat, Collserola*, 2019-2020.



Fig. 184. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores #Sant Cugat, Collserola (Dispensario de semillas)*, 2019-2020.



Fig. 185. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores #Sant Cugat, Collserola (Dispensario de semillas)*, 2019-2020.



Fig. 186. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores #Sant Cugat, Collserola (Taller de construcció de un jardí de plantas invasoras)*, 2019.



Fig. 187. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores #Sant Cugat, Collserola* (Taller de construcció de un jardí de plantes invasoras), 2019.



Fig. 188. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores #Sant Cugat, Collserola* (Taller de construcció de un jardí de plantes invasoras), 2019.



Fig. 189. Ursula Biemann, *Europlex* (fotograma), 2003.



Fig. 190. Ursula Biemann, *Europlex* (fotograma), 2003.



Fig. 191. Ursula Biemann, *Europlex* (fotograma), 2003.



Fig. 192. Ursula Biemann, *Europlex* (fotograma), 2003.

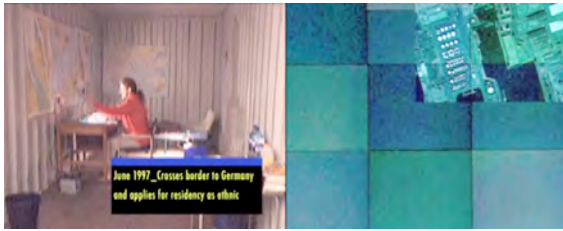


Fig. 193. Ursula Biemann, *Contained mobility* (fotograma), 2004.



Fig. 194. Ursula Biemann, *Contained mobility* (fotograma), 2004.



Fig. 195. Ursula Biemann, *Contained mobility* (fotograma), 2004.



Fig. 196. Ursula Biemann, *Contained mobility* (fotograma), 2004.

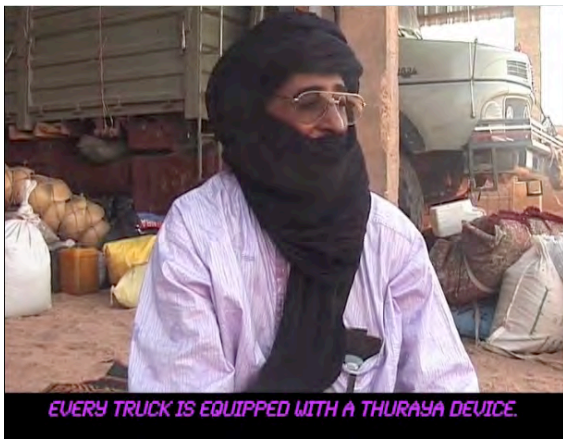


Fig. 197. Ursula Biemann, *Sabara chronicle* (fotograma), 2006-2009.



Fig. 198. Ursula Biemann, *Sabara chronicle* (fotograma), 2006-2009.



Fig. 199. Ursula Biemann, *Sabara chronicle* (fotograma), 2006-2009.



Fig. 200. Ursula Biemann, *Sabara chronicle* (fotograma), 2006-2009.

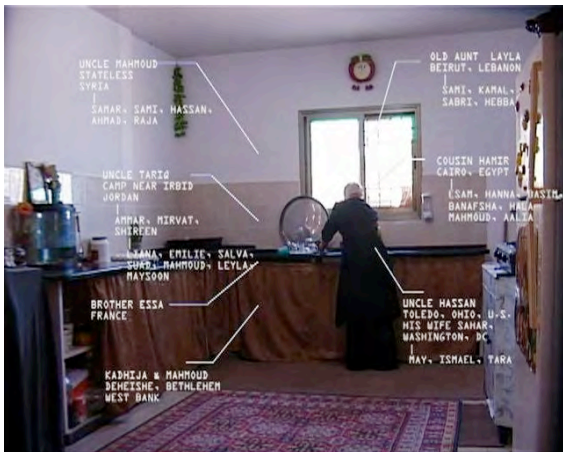


Fig. 201. Ursula Biemann, *X-Mission* (fotograma), 2008.



Fig. 202. Ursula Biemann, *X-Mission* (fotograma), 2008.



Fig. 203. Ursula Biemann, *X-Mission* (fotograma), 2008.



Fig. 204. Ursula Biemann, *X-Mission* (fotograma), 2008.



Fig. 205. Ursula Biemann, *Black sea files* (fotograma), 2005.



Fig. 206. Ursula Biemann, *Black sea files* (fotograma), 2005.



Fig. 207. Ursula Biemann, *Black sea files* (fotograma), 2005.



Fig. 208. Ursula Biemann, *Black sea files* (fotograma), 2005.



Fig. 209. Ursula Biemann, *Deep weather* (fotograma), 2013.



Fig. 210. Ursula Biemann, *Deep weather* (fotograma), 2013.



Fig. 211. Ursula Biemann, *Deep weather* (fotograma), 2013.



Fig. 212. Ursula Biemann, *Deep weather* (fotograma), 2013.



Fig. 213. Ursula Biemann, *Egyptian chemistry* (fotograma), 2012.



Fig. 214. Ursula Biemann, *Egyptian chemistry* (fotograma), 2012.



Fig. 215. Ursula Biemann, *Egyptian chemistry* (fotograma), 2012.

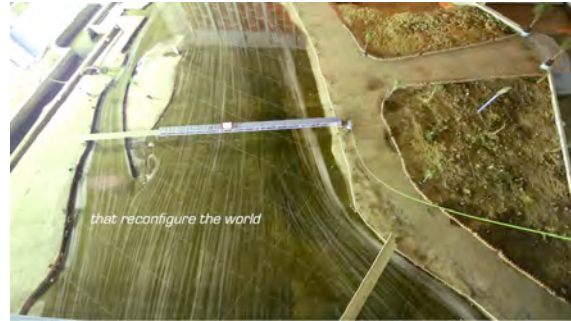


Fig. 216. Ursula Biemann, *Egyptian chemistry* (fotograma), 2012.



Fig. 217. Ursula Biemann, *Egyptian chemistry* (fotograma), 2012.



Fig. 218. Ursula Biemann, *Egyptian chemistry* (fotograma), 2012.



Fig. 219. Ursula Biemann, *Egyptian chemistry* (fotograma), 2012.



Fig. 220. Ursula Biemann, *Twenty-one percent* (fotograma), 2016.



Fig. 221. Ursula Biemann, *Twenty-one percent* (fotograma), 2016.



Fig. 222. Ursula Biemann, *Twenty-one percent* (fotograma), 2016.



Fig. 223. Ursula Biemann, *Twenty-one percent* (fotograma), 2016.



Fig. 224. Ursula Biemann, *Acoustic ocean* (fotograma), 2018.



Fig. 225. Ursula Biemann, *Acoustic ocean* (fotograma), 2018.

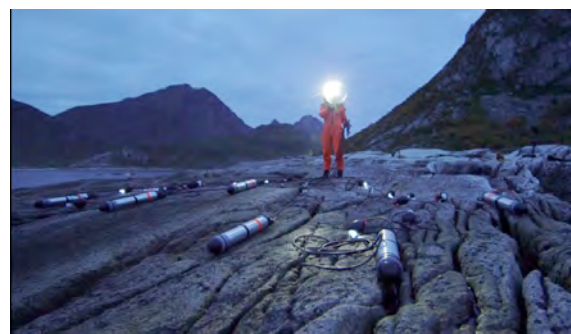


Fig. 226. Ursula Biemann, *Acoustic ocean* (fotograma), 2018.

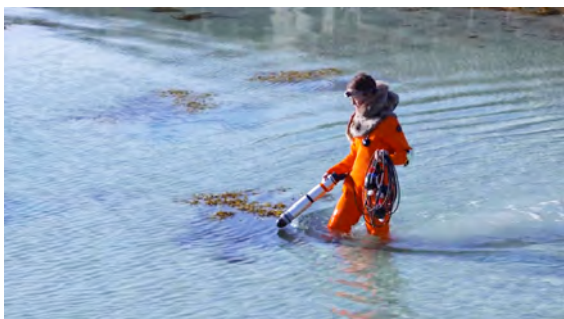


Fig. 227. Ursula Biemann, *Acoustic ocean* (fotograma), 2018.



Fig. 228. Ursula Biemann, *Acoustic ocean* (fotograma), 2018.



Fig. 229. Ursula Biemann, *Acoustic ocean* (fotograma), 2018.



Fig. 230. Ursula Biemann, *Acoustic ocean* (fotograma), 2018.



Fig. 231. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.

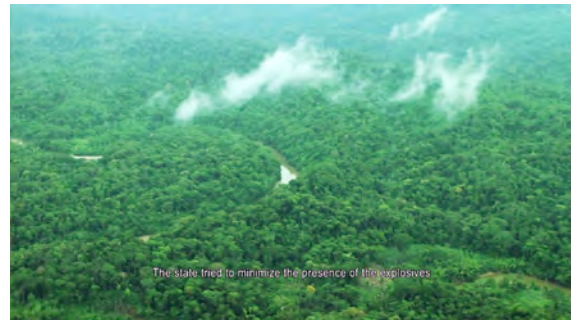


Fig. 232. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 233. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 234. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 235. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 236. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 237. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 238. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 239. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 240. Ursula Biemann, *Forest law / Selva jurídica* (fotograma), 2014.



Fig. 241. Angela Melitopoulos, *Assemblages* (fotograma), 2010.

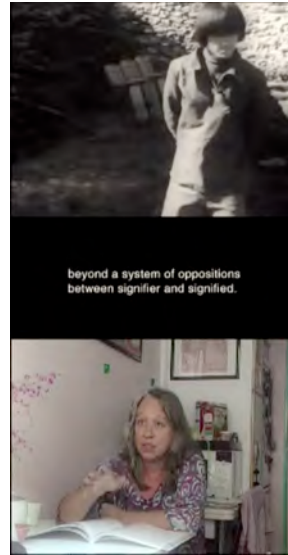


Fig. 242. Angela Melitopoulos, *Assemblages* (fotograma), 2010.



Fig. 243. Angela Melitopoulos, *Assemblages* (fotograma), 2010.

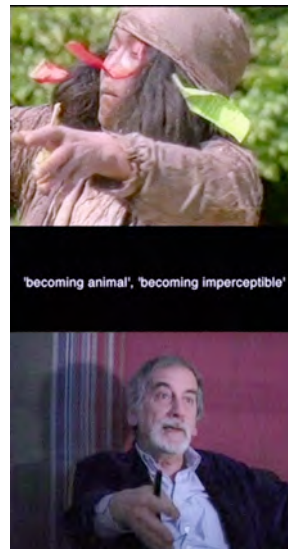


Fig. 244. Angela Melitopoulos, *Assemblages* (fotograma), 2010.



Fig. 245. Angela Melitopoulos, *Assemblages* (fotograma), 2010.



Fig. 246. Angela Melitopoulos, *Assemblages* (fotograma), 2010.



Fig. 247. Angela Melitopoulos, *Crossings* (fotograma), 2017.



Fig. 248. Angela Melitopoulos, *Crossings* (fotograma), 2017.



Fig. 249. Angela Melitopoulos, *Crossings* (fotograma), 2017.



Fig. 250. Angela Melitopoulos, *Crossings* (fotograma), 2017.



Fig. 251. Angela Melitopoulos, *Crossings* (fotograma), 2017.



Fig. 252. Critical Art Ensemble, *Flesh machine*, 1997-1998.



Fig. 253. Critical Art Ensemble, *Flesh machine*, 1997-1998.



Fig. 254. Critical Art Ensemble, *Flesh machine*, 1997-1998.



Fig. 255. Critical Art Ensemble, *Flesh machine*, 1997-1998.



Products and Services
 In the News
 Research and Development
 Info and Support Materials
 For the Family
 More about BioCom

Philosophers may speculate on what it means to be a human being but today's geneticists will bring us a lot closer to the answer. Their studies yield important clues almost daily - about our intelligence and behavior, but especially about human diseases, from rare cancers to mental illness. It may take time, but science will develop reliable medical tests for detecting these genes early enough to intervene.

The researchers here at BioCom have two primary goals - to completely invade the flesh with vision and mapping technologies (initiating a program of total body control from its wholistic, exterior configuration to its microscopic constellations), and to develop the political and economic frontiers of flesh products and services.



Become part of the BioCom family. Try our donor screening test.

Fig. 256. Critical Art Ensemble, *Flesh machine*, 1997-1998.



Fig. 257. Critical Art Ensemble, *Flesh machine*, 1997-1998.



Fig. 258. Critical Art Ensemble, *Flesh machine*, 1997-1998.



Fig. 259. Critical Art Ensemble, *Intelligent sperm on-line*, 1999.

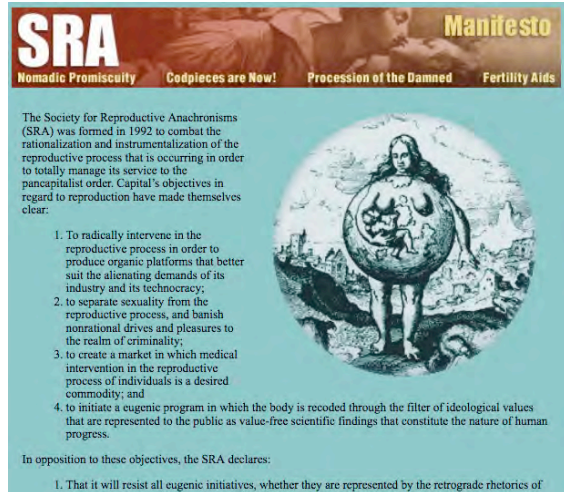


Fig. 260. Critical Art Ensemble, *The Society for Reproductive Anachronisms*, 1999.



Fig. 261. Critical Art Ensemble, *Cult of the new eve*, 1999-2000.



Fig. 262. Critical Art Ensemble, *Cult of the new eve*, 1999-2000.



Fig. 263. Critical Art Ensemble, *Cult of the new eve*, 1999-2000.



Fig. 264. Critical Art Ensemble, *Cult of the new eve*, 1999-2000.



Fig. 265. Critical Art Ensemble, *Cult of the new eve*, 1999-2000.



Fig. 266. Critical Art Ensemble, *Cult of the new eve*, 1999-2000.

New Miracles
The Second Genesis in the news.

Stories from Science

- First Cloned Mammal
- The Biogenetically Animal Farm
- Glowing Mice
- Sperm in the News
- Gene Linked to Social Behavior
- Gene Therapy for the Bald
- Boy or Girl? You Decide
- First Clone from Male Cells
- Gene Transfer a Success
- Gene: I Wanna Be Like Mike
- Too Young to Die
- Lamb: get Human Genes

First Cloned Mammal

A group of British researchers, headed by Dr. Ian Wilmut, an embryologist at the Roslin Institute in Edinburgh, created a lamb using DNA from an adult sheep. Dr. Wilmut took a mammary cell from an adult sheep and prepared its DNA so it would be accepted by an egg from another sheep. He then removed the egg's own DNA, replacing it with the DNA from the adult sheep by fusing the egg with the adult cell. The fused cells, carrying the adult DNA, began to grow and divide, just like a perfectly normal fertilized egg, to




Fig. 267. Critical Art Ensemble, *Cult of the new eve*, 1999-2000.

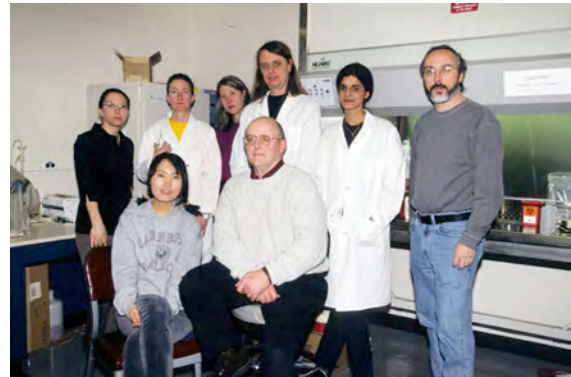


Fig. 268. Critical Art Ensemble, *GenTerra*, 2001-2003.



Fig. 269. Critical Art Ensemble, *GenTerra*, 2001-2003.



Fig. 270. Critical Art Ensemble, *GenTerra*, 2001-2003.



Fig. 271. Critical Art Ensemble, *GenTerra*, 2001-2003.



Fig. 272. Critical Art Ensemble, *GenTerra*, 2001-2003.



Fig. 273. Critical Art Ensemble, *GenTerra*, 2001-2003.



Fig. 274. Critical Art Ensemble, *GenTerra*, 2001-2003.

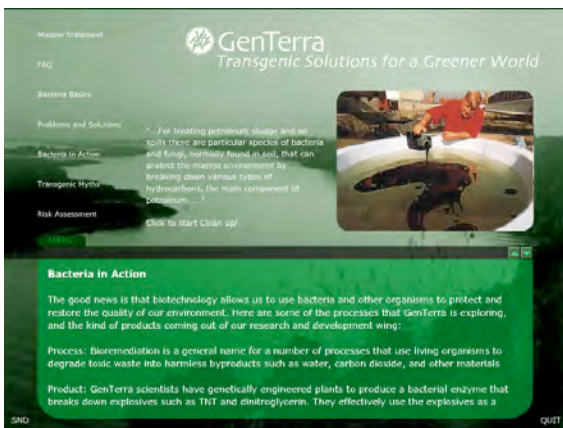


Fig. 275. Critical Art Ensemble, *GenTerra*, 2001-2003.

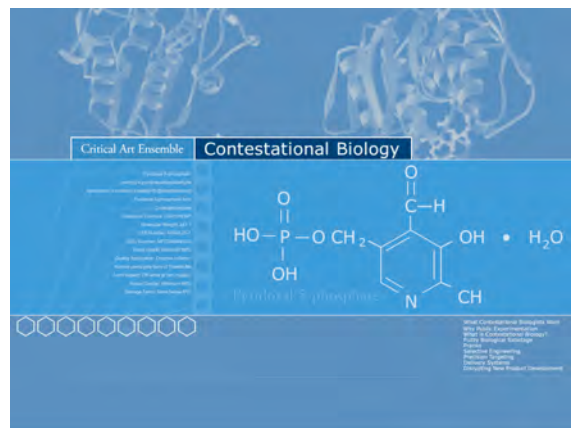


Fig. 276. Critical Art Ensemble, *Molecular invasion*, 2002-2004.



Fig. 277. Critical Art Ensemble, *Molecular invasion*, 2002.

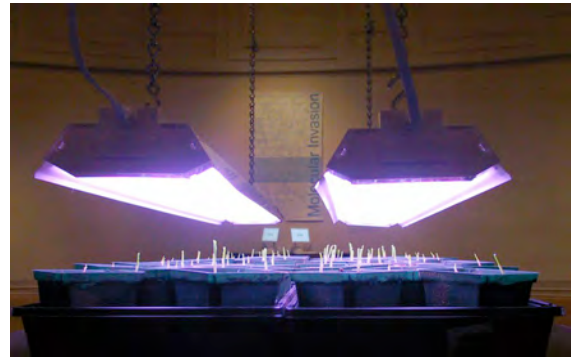


Fig. 278. Critical Art Ensemble, *Molecular invasion*, 2002.

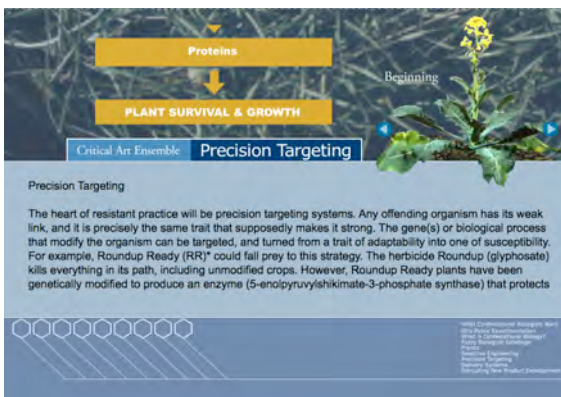


Fig. 279. Critical Art Ensemble, *Molecular invasion*, 2002-2004.



Fig. 280. Critical Art Ensemble, *Free range grain*, 2003-2004.



Fig. 281. Critical Art Ensemble, *Free range grain*, 2003-2004.



Fig. 282. Critical Art Ensemble, *Free range grain*, 2003-2004.



Fig. 283. Critical Art Ensemble, *Free range grain*, 2003-2004.



Fig. 284. Critical Art Ensemble, *Marching plague*, 2005.



Fig. 285. Critical Art Ensemble, *Marching plague*, 2005.



Fig. 286. Critical Art Ensemble, *Marching plague*, 2005.



Fig. 287. Critical Art Ensemble, *Target deception*, 2007.



Fig. 288. Critical Art Ensemble, *Target deception*, 2007.



Fig. 289. Critical Art Ensemble, *Target deception*, 2007.



Fig. 290. Critical Art Ensemble, *Target deception*, 2007.



Fig. 291. Mary Maggic, *Open source estrogen*, 2015.

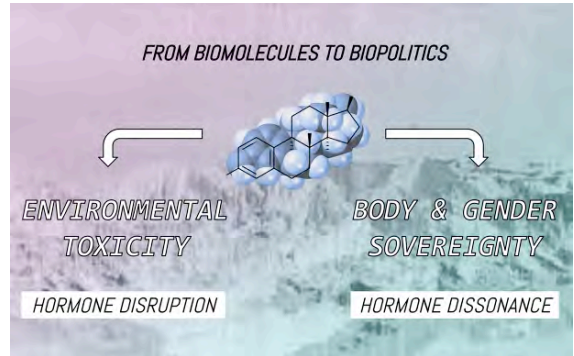


Fig. 292. Mary Maggic, *Open source estrogen*, 2015.

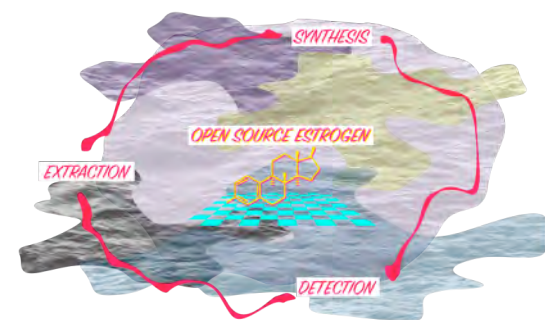


Fig. 293. Mary Maggic, *Open source estrogen*, 2015.



Fig. 294. Mary Maggic, *Open source estrogen*, 2015.



Fig. 295. Mary Maggic, *Open source estrogen (Housewives making drugs)*, 2015.



Fig. 296. Mary Maggic, *Open source estrogen (Housewives making drugs)*, 2015.



Fig. 297. Mary Maggic, *Open source estrogen (Molecular queering agency)*, 2015.



Fig. 298. Mary Maggic, *Open source estrogen (Molecular queering agency)*, 2015.

DOCTORAL DISSERTATION

Ecosophical aesthetics and the production of posthuman
subjectivity in the age of semiocapitalism, 1989-2019

Christian Alonso



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

2020

Ecosophical aesthetics and the production of posthuman subjectivity in the age of semiocapitalism, 1989-2019

A dissertation submitted to the doctoral program
Society and Culture: History, Anthropology, Art and Heritage (HDK17).
Research line: History of Modern and Contemporary Art (101321),
Department of Art History, Faculty of Geography and History
University of Barcelona.

Supervised by Anna Maria Guasch, PhD. (University of Barcelona)
and Rick Dolphijn, PhD (Utrecht University), in the framework of the Research Group
AGI (Art, Globalization, Interculturality), Department of Art History,
supported by a Predoctoral Research Fellowship (FPI)
awarded by the Spanish Ministry of Economy.

Christian Alonso
Anna Maria Guasch, PhD.
Rick Dolphijn, PhD.

*To my grandparents Antonia y Manuel, for having awoken on us an ecosophical sensitivity
that will produce the ferment of a creative and experimental life.*

*To my mother, Isabel, for teaching us the art of a devoted cultivation that will be
the cornerstone of a committed and impassioned life.*

It is up to us determine to what extent, however small, each one of us can work on the actualization of *political, theoretical, libidinal* and *aesthetic revolutionary machines* that can accelerate the crystallization of a mode of social organization less absurd than the one we are suffering today

Félix Guattari, *Plan sobre el planeta*, 2004, 74.

Acknowledgments

In *A thousand plateaus*, Gilles Deleuze and Félix Guattari define the book as a rhizome that is open to its exteriority, an assemblage or a machine made of various materialities, dates and speeds, that could be either orientated toward conservation or transformation. Our doctoral dissertation may be similarly conceived as an assemblage made of heterogeneous components transversally connected whose critical-affirmative operations enable the machinery to work in an efficient manner. I wish to express my deepest gratitude to all the bodies that have inspired, supported, criticized and improved the ideas that have been engineered in this study. Firstly, I would like to thank to Anna Maria Guasch, for encouraging me to remain in the research field after completing my degree on Art History. Thanks also for her material generosity, her sense of responsibility and her commitment with knowledge and innovation with which she has headed the research group Art, Globalization, Interculturality (AGI), and for making me feel part from the very beginning. Taking part in her courses on art and postmodernity and assisting to her conferences inside and outside the classroom contributed to intensify my willingness to participate in the art of today. Her lectures on art and globalization in the Master program enabled me to come into contact with the work of T.J. Demos, what made me think it was indeed possible to blend together my concerns about the material condition of our world and my disciplinary practice. The numerous conferences organized by the research group in which I had the opportunity to participate, first as a technical assistant and later as a coordinator, connected me to a network of ideas, methods and approaches that have long nurtured my work.

I would also like to pay my special regards to my other supervisor, Rick Dolphijn, whom I thank for his careful and sustained reviewing of the manuscripts, his thoughtful responses to my emails and his unconditional support from the moment he accepted engaging in this adventure. Assisting to his lectures and conferences in Utrecht, enjoying his books and interchanging ideas in the many face-to-face and on-line meetings we had, have contributed to sharpen my critical skills, always taking into account that thought is a grounded and creative practice. Enjoying a Predoctoral Research Fellowship (FPI, Spanish Ministry of Economy) has provided me the necessary material resources to make this research come into existence. We are very glad to say that the doctoral training has proven to be a first-rate learning experience, and we cannot fail to require political formations to commit themselves to dignify the working conditions of researchers and professors of the Spanish public university. Thanks also to the members of the AGI family for the professionalism, unselfishness and joyfulness that have infused each of the various projects collectively produced: Joaquín Barriendos, Rafa Pinilla, Ada Sbriccoli, Andrea Díaz Mattei, Diana Padrón, Nasheli Jiménez and so many others. I feel extremely grateful for the bliss and support we have given each other among predoctoral fellows: Víctor Ramírez, María Moreno and María Bendito. I would do not want to omit the valuable support that Andrea Ferraris, Noemí Mases and Marta Vega, from MACBA's Study Centre, have given me.

I wish to express my sincere appreciation to Rosi Braidotti for her inspiring work, intellectual generosity, kindness and distinction with which she has managed each one of the academic events I have taken part in, especially for the professionalism with which she supervised my research stay at the Center for the Humanities (University of Utrecht) in 2016. It is thanks to the philosophical work of Braidotti and Anne Sauvagnargues that I could feel, for the first time, how Guattarian ecosophy facilitates a scape route from the dominant eco-critical discourses that deal with the role of art in an era deeply marked by systemic crises. The intellectual stimulus I received in the Netherlands encouraged me to promote the international symposium *Mutating ecologies in contemporary art*, a project made possible thanks to the support of AGI. The four editions organized in the frame of MACBA's educational program have consolidated a space for thinking about the ecosophical function of art from an embodied and situated practice: my deepest gratitude to the more than fifty artists, art historians, philosophers, curators and cultural producers that have participated, whilst not ignoring the valuable interventions of the numerous assistants. The homonymous book I had the opportunity to edit accounts for the conceptual richness and methodological diversity of the field of inquiry to which I want to contribute with this research. Three years prior to my stay in Utrecht, we started *On mediation*, a theoretical-practical extensive program on exhibition making, which coincided with the realization of my earliest curatorial works. Thanks to Anna Maria Guasch and Martí Peran for believing in a project that never ceases to build bridges outside the university and enables us to materialize a research-based exhibition and a mediation device every year, which fosters an interchanging of knowledge and collective decision-making. I am indebted to my companions Olga Sureda and Pablo Santa Olalla, for the willingness to work, share and learn we have professed as coordinators during the seven editions of the project.

I owe a very important debt to the selection committee of the art call at Can Felipa in 2017 and at the Centre d'Art Maristany at 2019, as well as to the management team of both art institutions for their confidence, and for enabling me to unfold my curatorial projects *Recomposicions maquiniques* ("Machinic recompositions") and *Politiques del sòl* ("Land-use politics"), which have enabled us to experiment with the ideas developed in the dissertation, to co-produce artistic research projects and to intervene in the complex ecologies that traverses us. I would like to express my gratitude to Montse Marès, for the proven proficiency when revising the manuscripts written in Spanish, and to Helen Torres, for allowing herself to engage in my academic, curatorial and editorial machinations, and for the sensibility with which she has helped me translating the English texts. Thanks also to my kind neighbors, Franck and Verena, for letting me borrow their printer during the confinement due to Covid-19 pandemics. Thanks to each and every one of the species that inhabit my botanical garden, for helping me perceive a non-human temporality, and for giving me the possibility to decompress myself while pruning, watering and nourishing. To Sibil·la Vicentina, for her therapeutic purrs, for following me wherever I go and for encouraging me do some exercise by asking me to feed her at all times. And, above all, thanks to my partner, Arthur, for supporting me in every aspect throughout this intense process, for taking care of me with love and comforting me when I needed it most.

Abstract

This study departs from the premise that the transdisciplinary, ethical and aesthetic character of the ecosophical perspective developed by Félix Guattari offers a more complex view, and promotes a more committed activism, than the dominant forms of ecosystemic thought. Guattarian ecosophy serves as a corrective to the reductionist and transcendentalist approaches of technocratic environmentalism and deep ecology, insofar as it defines a pragmatics of existence that brings about a proliferation of modes of life articulated across mental, social and environmental registers, of unpredictable developments. The implementation of the ecosophical analysis allows to counteract the impoverishment of subjectivity caused by the capitalistic axiomatization of experience, of sensibility and of values, and to interrupt the operations of signification that induce individuals to adapt to well-delimited representations so as to meet the needs of power. Ecosophy refers to a transversalization of a creativity in which art plays a decisive role, since its disposition toward invention makes it possible to intensify the rupture with dominant significations on a social level, and the singularized production of existence on a subjective level.

By bringing into play the guattarian ethico-aesthetic perspective and thinking through the art practice of Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann and Critical Art Ensemble, this research explores the possibilities of a notion of the work of art that maps and constructs psychic, social and bio-geophysical territories. By drawing on a post-representational paradigm that liberates the analysis of art from the constraints of hermeneutics and semiotics, while resorting to an aesthetic and a heuristic function that revalues the micropolitical qualities of experimentation, we argue that the encounter between art and ecosophy offers, in the first place, a non-transcendentalist definition of life. In the second place, it strives to describe the work of art as an assemblage that transforms sensibility and catalyzes existence. In the third place, it facilitates the conceptualization of the encounter with art as an experience of alterification, complexification and singularization. Lastly, it offers an understanding of knowledge-production as a collective, creative and productive endeavor.

We conclude with a conceptualization of the work of art as a technology that mobilizes an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation described by five complementary functions: 1) the critical-affirmative function, that enables a rupture with our reactionary self and makes us responsible for our subjective territories; 2) the enunciative function, that increases our power to act and involves us in mutating becomings; 3) the compositional function, that creates a new rhythm of production while establishing universes of reference beyond habitual ways of being, feeling and thinking; 4) the function of posthuman subjectivation, which by shifting from the paradigm of communication to the realm of non-discursive semiotics, engenders ways of life traversed by alterities that unfold beyond personological representations; 5) the function of art's minorization, defined by its intensive quality, its political nature and its social character.

Table of contents

| | |
|---|----|
| Art as an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation. An Introduction | 1 |
| 1. Problem statement | 10 |
| 2. Comments on the title | 25 |
| 3. Aim and scope | 32 |
| | |
| Methodology | |
| 4. Theoretical framework | |
| 4.1. The art practice beyond representation | 38 |
| 4.2. The rhizomatics of art: pragmatics, creation and experimentation | 41 |
| 4.3. The reconfiguration of art history in accordance with the functioning of the affect, the enunciation and the event | 48 |
| 5. State of the art | 52 |
| 5.1. A socially productive desire. The schizoanalysis of visual arts | 59 |
| 5.2. Machines, machinisms and machinations. The production of subjectivity as the task of art | 64 |
| 5.3. Qualitative differentiations. The affiliation of art practice to the triecological perspective | 68 |
| 5.4. How to do things with words. Ecosophical aesthetics from an analytical-productive perspective | 74 |

**FIRST PART. THE ETHICO-AESTHETIC PARADIGM AS THE NEW IMAGE
OF THOUGHT**

83

**Chapter 1. A logic of material intensities at the service of emancipatory practices. The
ecosophy of Félix Guattari**

| | |
|---|-----|
| Introduction | 85 |
| 1.1. Analytical dimension | |
| 1.1.1. The impoverishment of forms of life and the axiomatization of modes of valorization. A diagram of our historicity | 88 |
| 1.1.2. Anatomy of advanced capitalism: systems, structures and processes | 94 |
| 1.1.3. The politics of microfascisms. Signifying social subjection, a-signifying machinic subservience | 101 |
| 1.2. Epistemic dimension | |
| 1.2.1. Constructivist machinic heterogenesis <i>versus</i> identitarian capitalist homogenesis | 108 |
| 1.2.2. The creative, pragmatic, relational and processual character of subjectivity | 113 |
| 1.2.3. Machinisms engaged in the disorganization, disessentialization and disstructuralization of thought | 120 |
| 1.3. Political dimension | |
| 1.3.1. Schizoanalysis as a tool for the prospection of non-familiar existential formations | 130 |
| 1.3.2. Schizo-generative metamodelization: flows, phyla, territories and universes | 139 |
| 1.3.3. Ecosophical articulations and the post-media era | 154 |

Chapter 2. The becoming-earth of art and philosophy. Deleuze, Guattari and geophilosophy

| | |
|--|-----|
| Introduction | 165 |
| 2.1. The rhizome as a principle of transversal connectivity and the actualization of the virtual as creative differentiation | 171 |
| 2.2. The construction of the plane of immanence as the operational condition for the experimentation with new existential modalities | 176 |
| 2.3. The inorganic life as the ethico-aesthetic pragmatics of an impersonal existence | 181 |

Chapter 3. The reinvention of ethical relations and universes of value in a world of contingency and uncertainty. The posthumanist ecophilosophy of Rosi Braidotti

| | |
|--|-----|
| Introduction | 190 |
| 3.1. The posthuman inflection. The dismantling of human exceptionalism and of hierarchy between species | 193 |
| 3.2. From identities to relations, from dualisms to complexity: the recomposition of human as a naturalcultural system in an ongoing process of becoming | 202 |
| 3.3. The alliance between affirmative politics and sustainable ethics in the implementation of a <i>zoe</i> -centred egalitarianism | 212 |

**SECOND PART. BETWEEN THE GENERALIZATION OF AESTHETICS AND
THE SINGULARITY OF ART: ECOSOPHICAL AESTHETICS** 220

Chapter 4. Sensible order. The micropolitical qualities of non-discursive semiotics

Introduction 225

4.1. The machinics of art. The immanent experimentation of molecular becoming as a strategy for the deterritorialization of habits of thought and dominant significations 228

4.2. The territory of art. The affective-rhythmic composition that enables the creation of other worlds 236

4.3. An ethology of creation. The work of art as a modulation of forces and materials bearing singularities and traits of expression 244

Chapter 5. Subjective order. Art as a catalyst of heterogenetic existential modalities

Introduction 255

5.1. The destructive and germinative politics of chaosmosis. Resistance to the present and production of forms of life 259

5.2. Towards a practice of minor art. Deterritorialization, defamiliarization and deindividualization 269

5.3. Classicism, Romanticism and Modernity. Relations between chaos and complexity, the infinite and the finite, the actual and the virtual 277

Chapter 6. Ecosophical aesthetics and the posthuman sensibility. A genealogical approach

| | |
|---|-----|
| Introduction | 283 |
| 6.1. Geoaesthetics, entropic flows and the post-natural perception in the work of Robert Smithson | 287 |
| 6.2. Hans Haacke and the continuum of relations between the biosphere, the sociosphere and the technosphere | 304 |
| 6.3. Joseph Beuys and the secularization of art as a method to intervene in the metabolism of the social body | 316 |
| 6.4. The creation of autopoietic ecosystems in the art of Helen Mayer and Newton Harrison | 329 |

THIRD PART. AFFECTIVE AND SUBJECTIVE DEVELOPMENTS OF THE ETHICO-AESTHETIC MODALITIES OF ENUNCIATION

Chapter 7. Machines of experimentation undermining the biopolitics of representation. The case of Perejaume

| | |
|--|-----|
| Introduction | 348 |
| 7.1. The mechanics of undoing. Decolonizing the gaze and relocating the body | 353 |
| 7.2. Digesting human excessive acting. The correlative of degrowth in artistic and cultural practice | 368 |
| 7.3. Agrariety as a planetary micropolitics. Eros of the site and the generalized cultivation | 383 |
| 7.4. Lines of flight: the unmediating devices of Andrés Vial | 397 |

Chapter 8. The transversality, mutability and material differentiation of the psychosocial and the environmental. The Case of Tue Greenfort

| | |
|---|-----|
| Introduction | 401 |
| 8.1. Reassembling energetic, semiotic and socioeconomic flows | 406 |
| 8.2. Rupture and suture. The art practice as a tool for de-stratifying dominant habits of thought and establishing a dissident subjectivity | 417 |
| 8.3. Multispecies politics as a tool for recreating the environment | 429 |
| 8.4. Lines of flight: the more-than-human ecologies of Vicky Benítez | 446 |

Chapter 9. Cartographies of ecosystemic complexity. The case of Ursula Biemann

| | |
|--|-----|
| Introduction | 451 |
| 9.1. Spatial economies in the age of accelerated mobility. From the counter-geographies to the hybrid ecologies | 458 |
| 9.2. Forensic driftings within complex environments. Non-human assemblages and systemic approaches | 473 |
| 9.3. Post-anthropocentric cosmopolitics. Indigenous epistemologies and the shared project of decolonizing knowledge and building a more-than-human world | 489 |
| 9.4. Lines of flight: the cinematic animist assemblages of Angela Melitopoulos | 500 |

Chapter 10. Bioresistance in the capitalist technocracy. The case of Critical Art Ensemble

| | |
|--|-----|
| Introduction | 505 |
| 10.1. Life as surplus. The commodification of life and the new eugenic consciousness | 512 |
| 10.2. Biogenetic capitalism and the molecular colonization. From the shared vulnerability to the tactical resistance | 524 |
| 10.3. Immunitarian necropolitics and environmental struggles in the Anthropocene. Conditions of intervention and control | 537 |
| 10.4. Lines of flight: the germinative contaminations of Mary Maggic | 551 |

A techno-material proliferation of ethical, aesthetic and political modes of life.

| | |
|--|-----|
| Discussion and some conclusions | 556 |
| Bibliographic references | 599 |

Appendix

| | |
|-------------------|-----|
| i. Images | 635 |
| ii. English texts | 686 |
| Title page | 687 |
| Acknowledgments | 691 |
| Abstract | 693 |
| Table of contents | 694 |

| | |
|--|-----|
| 1. Art as an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation. An introduction | 702 |
| 2. Problem statement | 711 |
| 3. Comments on the title | 725 |
| 4. Aim and scope | 731 |
| 5. A techno-material proliferation of ethical, aesthetic and political modes of life. | |
| Discussion and conclusions | 736 |
| 6. Bibliographic references | 779 |

1. Art as an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation. An introduction

I am writing from a space-time that witnesses the rise of reactionary forces that are not only taking over the institutions, but also the streets. The victories of Jair Bolsonaro in 2018 and Donald Trump and Rodrigo Duterte in 2016 presidential elections epitomize the most recent milestones of a global phenomenon. In Europe, the extreme right holds sway in Poland and Hungary, and has facilitated coalition governments in Italy, Austria, Estonia, Bulgaria and Finland. In France 2017 elections, Marine Le Pen faced off Emmanuel Macron in the second round, while Vox managed to become the third force in the November 2019 Spanish general election. Through the appropriation of a nationalist discourse against immigration and cultural, sexual and religious minorities, these far-right formations have managed to capitalize on the climate of political disaffection and delegitimization of electoral democracy caused by the management of the 2008 financial crisis. The indiscriminate application of austerity measures have led to cutbacks in education, healthcare and dependency benefits, resulting in the regression of social rights and the rise of precariousness, inequality and poverty. The interests of the new totalitarian, patriarchal and xenophobic right wing are interwoven with those of a neoliberalism based on the belief in the self-regulation of markets and the minimization of government intervention, whose consolidation cannot be understood without the complicity of social democracy. The latter is testifying in astonishment how tyrannical forces are currently launching an assault on democracy in order to wreck it, and how they use their electoral majorities for privatizing the public sector, dismantling the welfare state and fighting against equality, sustainability and labor and financial regulation. In the face of these developments, one cannot help but wonder, in the way Gilles Deleuze and Félix Guattari did: “Why do men fight for their servitude as stubbornly as though it were their salvation? Why do people still tolerate being humiliated and enslaved, to such a point, indeed, that they *actually want humiliation* and slavery not only for others but for themselves?”. Blaming ignorance on the part of the voters to explain fascism, or calling upon a moral critique based on a metaphysical theory of power does not provide a satisfactory explanation, because as Deleuze and Guattari noted: “the masses were not innocent dupes; at a certain point, under a certain set of conditions, they wanted fascism, and it is this perversion of the desire of the masses that needs to be accounted for” (Deleuze and Guattari, 1983, 29).

The cultural theorists who have made an attempt to describe the conditions of emergence of Thatcherism and its authoritarian populism have sustained its success lies in the way it addresses real problems, lived experiences and unattended contradictions—and yet is able to represent them within a discursive logic which pulls them into line with the interests of the right wing. While this view goes beyond an overly simplistic, Manichean position of moral and political purity, it still does not explain the existence of tyranny and servitude. In the previous years before Margaret Thatcher was elected, the psychoanalyst, philosopher and activist Félix Guattari (1930-1992) developed a theory of fascism that managed to explain how the energy of masses was concentrated and placed

at the service of a reactionary social order, or else channeled toward their own self-destruction. According to Guattari, the intensification of the dynamics of hierarchization, exploitation and segregation that appeared with the emergence of neoliberal capitalism, converges with the spreading of a new type of fascism on a planetary scale. This new regime, unlike previous forms of authoritarian fascism, operates from the interiority of subjects, and its main goal is “to make sure that each individual assumes mechanisms of control, repression, and modelization of the dominant order” (Guattari, 2009a, 258). His thesis is that fascism has become decentered or deconcentrated, that is, it has abandoned the order of molarities —collective equipments, political parties, ideologies— and nowadays exists molecularized, dusty and imperceptible in the social body. The reason why today “everybody wants to be a fascist” (Guattari, 2009, 154), that is, why we feel attracted to what we apparently resist, can only be explained on the basis of the constitutive relationship between desire and fascism.⁹⁸⁷ A desire that, as conceived by Deleuze and Guattari, does not lack any object, neither belongs to any expert; on the contrary, it produces the real and lies within everyone’s reach.⁹⁸⁸ The French thinkers offer an antidote to the reductionism of Freudian and Lacanian psychoanalysis by affirming that desire, far from limiting itself to individual and familiar representations, engenders the social, the political and the cultural; or, what is the same, starts “producing its objects and its corresponding modes of subjectivation” (Guattari, 2004, 135). Fascism did not vanish with the victory of the Allies but is in constant evolution, and in the present lies dormant in all of us. And as philosopher Gary Genosko has pointed out, Guattari teaches us that “to desire is to activate it [...] within a microphysics of power relations” (Genosko, 2018, 97).

Nowadays, the individual and collective libidinal production is being captured and massively remote-controlled by an economy that stands on the axiom of profit. On the basis of this assumption Guattari developed the concept of Integrated World Capitalism (IWC), that is, a theory of capital based on the combination of productive, economic and subjective functions, one that understands the production of existence as the new raw material for political economy (Guattari, 2013, 49). The hypothesis is that capitalism produces and distributes a specific kind of existential configuration, named by Guattari as “subjectivity of generalized equivalence”, that spreads worldwide (Guattari, 1995, 22). The main idea is that the modes of being remain absorbed by the orbit of the economic valorization of capital and are co-produced through semiotic operators according to a logic in which values of use, values of exchange and values of desire are situated on the same plane.⁹⁸⁹ This equation condemns subjectivity to live in one-dimensional universes, that is to say, it subjects it to certain territories, flows, values and operations that diminish its ethical,

⁹⁸⁷ “Fascism seems to come from the outside, but it finds its energy right at the heart of everyone’s desire” (Guattari, 2009b, 171).

⁹⁸⁸ According to Deleuze and Guattari, desire is sovereign and consistent. It does not have any pre-existing instance, something that explains it or gives it a sense. As they have pointed out: “We believe in desire as in the irrational of every form of rationality, and not because it is a lack, a thirst, or an aspiration, but because it is the production of desire: desire that produces real desire, or the real in itself” (Deleuze and Guattari, 1983, 379).

⁹⁸⁹ According to Guattari, this is a political maneuver that shows the operations of power active in the social body: “To try to explain complex socio-historical structures in terms of a mechanism of exchange, or language in terms of a system of logical transformation, or desire in terms of the operation of a signifying system and the phantasies it generates, is to try to avoid questioning the operations of power that control the social sphere at every level” (Guattari, 1984, 82).

aesthetic and political dimension. This co-optation narrows down its intrinsic qualities of alterity, singularity, difference to binary and lineal relations, and therefore ends up impoverishing it (Guattari, 2008, 81). Capitalist subjectivity is installed onto the *socius* as a whole, homogenizing every particular mode of existence by means of an encoding of activities, thoughts and behaviors. Machinic capitalism, grounded as it is in techno-scientific improvements, has miniaturized its logistic, and thereby manages to seep into our psychic territories, intervening in the “basic functioning of the perceptive, sensorial, affective, cognitive, linguistic behaviors” (Guattari, 2009a, 262). But how exactly does this colonization of the social unconscious occur? What does it mean that capitalism has molecularized its means of action? What are the exact procedures it activates to encode existential modalities? Under which conditions do these new forms of subjugation emerge? Finally, how can other mechanisms of resistance be thought and put into practice?

In order to address these questions we should turn our attention to the distinction made by Guattari between signifying and a-signifying semiotics, which provide the basis for the description of different functions of signs operating within economy, power apparatuses and subjectivation. Advanced capitalism stands on a twofold semiotic register when mobilizing mechanisms of “social subjection” and “machinic subservience” by virtue of which subjectivity becomes effectively homogenized (Guattari, 2009a, 261-264). Social subjection produces us as subjects through the assignment of subjective codes, inducing individuals to adapt themselves to prefabricated representations in relation to sex, race, identity, nationality, professional sector and job position, their respective relations of antagonism and consciousness. It therefore works with personological coordinates, exerting control through subjective delimitation, in a similar way as Foucault’s disciplinary techniques based on “individualizing governmentality” (Foucault, 2006 and 2008). Relying on the molar logic of representation and meaning, and evolving through the paradigm of communication, the subjection based on signifying semiotics consolidates itself through the assisted need of adapting to well-defined roles and functions so as to meet the needs of power —such as the “entrepreneur” or the “indebted man” (Lazzarato, 2011)— in which we are all trapped. Machinic subservience, on the one hand, operates by a-signifying semiotics, that is, signs that do not engender any effect of signification—such as mathematical and musical writing, data syntax and stock market codes— that open up the possibility of direct contact with their referent, participating thusly into countless experimentations that unfold within the paradigm of enunciation. Machinic subservience transforms the individual —I— into a *relay* —it— made of inputs and outputs, capable of facilitating or blocking the transmission of operational and informational flows running within the productive, consumerist and regulatory cybernetic capitalism (Lazzarato, 2014, 37). The deterritorialization of the individual into a relay turns the subject into a hybrid entity, at once subject and object, a component of a more-than-human assemblage that is exposed to “a whole set of techno-scientific, macro-social and micro-social, and mass media procedures of subjection” with which capital produces a new surplus value that proliferates well beyond the variable capital of labor power (Guattari, 2009a, 250).

Today we are confronted by two types of semiopowers at work in the production and reproduction of capitalist forms of life, whose purpose is to control the social body. Whereas signifying semiotics refer to the molar level of well-defined representations that operate upon individuals, a-signifying semiotics operate at the molecular level of existence —pre-individual, infra-social and post-representational—, in which subjects are recognized by their capacity of being traversed by signs that swirl in flows of information, capital, data, consumption or desire. In this change of register, there is a shift from the transcendental identity and its consideration as a compound of form and matter, to an immanence of relations that conceives subjectivity as an intensive and differential force, that is to say, a modulation of expression and content. The biopolitical coordinates of advanced capitalism are defined by both functions of the induced acquisition of massively produced subjective avatars, and the capture of individuals as new components of its productive machinery. While the apparatuses of social subjection produce meanings, the devices of machinic subservience cause reactions, that is, they activate sensibility and set subjectivity in motion. The object of subjection continues to be population, but coercion is exerted in the liminal space between the adjustment to well-delimited representations and the coupling of each individual's nervous system to the productive machinery. Under this perspective, management and control are not only described in terms of external interference, but also as an interiorized configuration, which signals a transformation of individuals into “dividual” entities, that is, a singularity not understood as an indivisible wholenesses, but as a multiplicity that divides itself by changing its nature (Deleuze, 1992b, 7). The combined operations of the two types of semiotics lead to what Guattari called the society of integration (Guattari, 2009a, 77), that is, a new order that would coexist with Foucauldian disciplinary society and Deleuzian society of control. The value of Guattari's contribution consists in being able to explain the production of a subjectivity that is not only logocentric, but also “machinocentric” (Lazzarato, 2012, 719), and to define capitalism as a “computer of the *socius*” that subsumes all bodies in a generalized form of subservience that goes beyond the walls of the factory (Guattari, 2009a, 267).

The effects of signifying and a-signifying semiotics provide evidence that the ontological dimensions of subjective formations are neither homogenetic nor something that belongs to the realm of the individual; on the contrary, they are heterogenetic and made up in “collective assemblages of enunciation” (Guattari 1984, 221). The concept of the assemblage —from the French *agencement*— manages to capture the way in which subjectivities are formed by social, economic, technological and ethological components that cannot be considered as human. The micro-fascism of machinic capitalism materializes when desire remains subjected to redundancies of signification and of interaction (Guattari, 2011a, 47); when this happens, subjectivity becomes emptied of its inherent polivocity, it gets dragged it into a “black hole” only inhabited by semiotics of power.⁹⁹⁰ Nevertheless, this black hole not only subtracts the affirmative power of subjectivity

⁹⁹⁰ “My intention in proposing the image of a black hole is to illustrate the phenomenon of the complete inhibition of semiotic components of an individual or of a group which finds itself cut off from any possibility of an exterior life. What I intend to highlight with the expression ‘the echo of a black hole’ is the reciprocal among several systems of blockage” (Guattari, 2017, 355-356).

—that is, it does not only have disempowering effects— but also injects it with an unprecedented creative energy, in the sense that the emptiness left can be assemblaged with new matters of expression capable of avoiding dominant redundancies and significations of power; it is in this sense that it might as well constitute the operational condition to forge a new resistance. In other words, the same subjecting mechanisms that serves the interests of a reactionary social order could be reworked by a “politics of self-management” that makes a “revolutionary resumption of machinic processes” viable (Guattari, 2011a, 96). The programmed flow of capitalist semiotization could be effectively interrupted by a creative practice of “existential self-production”, that is, a process of self-modelling —or, as Guattari sometimes puts it, a politics of “singularization”— that acts as a catalyst of existential bifurcations, opening up the possibility for recomposing, creating and inhabiting distinct subjective territories. Understanding the conditions of a micropolitics of desire is crucial, because by facilitating a direct contact with the referent —insofar as it does not belong to the order of the already formed, to the non-actualized, therefore pertaining to the domain of the virtual— it contributes to the formation and transformation of subjectivity; this direct contact prevents any distinction between social goals and social practices. It is from this point of view that “the analysis [...] becomes directly political” (Guattari, 1984, 220-221).⁹⁹¹

Even though Guattari admits that subjectivity is not bound to any single dominant agency in absolute terms —God, Capital, the Signifier—, in the context of a society of integration, the possibility of this politics of self-management must be constructed. Guattari has developed the theory of ecosophy precisely in order to “create the conditions for the individuals to choose their own means of expression, relatively autonomous” and, in this regard, make them “less susceptible to be manipulated by the technologies of the different kinds of power formations” (Guattari, 2017, 313). The analytical-pragmatic ecosophical perspective aims at regenerating damaged existential territories so as to make them inhabitable again, configuring their parts in such a way they can hold collective assemblages along ethico-aesthetic lines that enhance the singularization, the alterification and the complexification of subjectivity. Its field of action unfolds across three different scales: environmental ecology (macroscopic level), mental ecology (molecular level) and social ecology (intermediate level). Guattari propose understanding this productive development as an ecosophical articulation —a *schizoanalytic cartography* or *metamodelization*, all of them synonymous in regard of their function— that “does not found itself as an overcoding of existing modelizations, but more as a procedure of ‘automodelization’, which appropriates all or part of existing models in order to construct its own cartographies, its own reference points, and thus its own analytic approach, its own analytic methodology” (Guattari, 2015, 155).⁹⁹² In other words, the ecosophic perspective is not constraint to a paradigm or a single revolutionary model, as if it were an ideology bound to a

⁹⁹¹ “Thinking minority in the order of desire presupposes a direct meshing with the semiotization of a real in action, in other words, the fabrication of new lines of reality” (Guattari, 2011b, 95-96).

⁹⁹² Félix Guattari interviewed by Jacques Pain, “Institutional practice and politics”, in *The Guattari reader*, Oxford, Blackwell, 1996, 122. The French original text says: “[...] surcodage des modélisations existantes, mais plutôt comme procédure d’automodélisation’ s’emparant de tout ou partie des modèles existants, pour construire ses propres cartographies, ses propres repérages, et donc son propre abord analytique, sa propre méthodologie analytique”. In Félix Guattari (2013). *Qu’est-ce que l’écophilosophie?*, p. 202.

single program; on the contrary, it seeks to appreciate the revolutionary characteristics of the singularized production of subjectivity, and to stimulate the creation of a myriad of paradigms, modelizations and existential configurations.

As a psychotherapist, philosopher and activist, Guattari endeavored to elaborate a method to analyze unconscious formations that was not limited to the notion of *human individual* or its embodiments in groups or institutions, and that was capable of breaking up with the familiarist frameworks that confine subjectivity to interpersonal relationships. One of them is the *ecosophic object*, composed by four dimensions or components: energetic–signaletic flows, processual machinic phyla, universes of value, and existential territories (Guattari, 2013, 56-57). Inasmuch as a post-representational analysis always entails a pragmatics, this methodology is not only useful to study unconscious formations, but also to produce singularized existential modalities—which Guattari called *metamodelizations*—, transversalizing the four dimensions and engaging in ethico-aesthetic articulations. That is why it can be considered as a method for living a life away from transcendentalisms. The difference between the ecosophical metamodelization and the schizoanalytic cartography is that the first one gives a system of reference, not only for the production of subjectivity, but also for the production of socio-biotechnical formations. Here the role of maps is not representation, communication or signification, but the engendering of references and the production of collective assemblages of enunciation capable of intervening in the contingencies of a particular situation. In other words, the ecosophic object not only analyses actualized territories but, by diagrammatizing virtual territories, its developments not only resist the already formed subjections, but also all the ones yet to come. If subjectivity is defined as a creative process in constant singularization—unleashed by operations of self-referentiation and irreversibility—its production is capable of avoiding the captures that try to place it at the service of a reactionary social order. Thus, the ecosophical logic or the logic of molecular intensities is not illustrative, but it is mainly an aesthetic undertaking; that is, it is devoted to the creation of new virtual coordinates, and not only to a mere reproduction of actualized parameters.⁹⁹³

Aesthetics is the domain that resists the reductionism of capitalist subjectivation, in the sense that creationism is what constitutes its *essence*; this is, in other words, the processuality and constant emergence from where new social realities can be produced and new spaces of freedom can be built. In Guattari's approach, this eco-logic—that transversalizes the molar with the molecular, the actual with the virtual, the possible with the real, the affects with the effects—is currently manifested in realms “like the sciences, industry, military and artistic machines, etc.”; that is, domains in which “the systems of signs that they put into play already form an intrinsic part of the

⁹⁹³ “In mapping out the cartographic reference points of the three ecologies, it is important to dispense with pseudoscientific paradigms. This is not simply due to the complexity of the entities under consideration but more fundamentally to the fact that the three ecologies are governed by a *different logic* to that of ordinary communication between speakers and listeners [...]. It is a logic of intensities, of auto-referential existential assemblages engaging in irreversible durations. [...] Process, which I oppose here to system or to structure, strives to capture existence in the very act of its constitution, definition and deterritorialization. This process of ‘fixing-into-being’ relates only to expressive subsets that have broken out of their totalizing frame and have begun to work on their own account, overcoming their referential sets and manifesting themselves as their own existential indices, processual lines of flight” (Guattari, 2000, 44).

material of their production” (Guattari, 2011b, 96). This is why Guattari emphasizes these kinds of practices, specifically art practice, in his ethico-aesthetic paradigm. His thesis is that the encounter with art, being as it is the zero degree of creativity, enables the re-appropriation of the conditions of production of subjectivity. Appropriation here acquires the sense of a singularized production — not a subjected existence—, which can be intensified by means of a creation of an affective order, resulting in a subjective production of an aesthetic order. The combined operations of art’s mixed semiotics molecularize the notion of circumscribed and isolated subject and bring about a collective, polyphonic, transindividual and multi-layered subjectivity. Along with Guattari, we understand that the concatenation of ecosophical articulations promotes a transition from an age governed by mass-media to a “post-media age”; this will result from expropriating the technologies of biopolitical control of advanced capitalism and by putting into practice a myriad of ethico-aesthetic articulations oriented toward the singularization and heterogeneization of subjectivity (Guattari, 2000, 61). The conditions of possibility of such a short-circuiting will be enabled by the alliance between the developments of the arts, sciences and technologies, and the recomposition of social practices.

Ecosophy will activate a microscopic and, at the same time, macroscopic revolution, activated by subjective formations’ analytical and germinative practices that result from complex connections between collective individual subjectivity, technology and the environment. It is about the creation of complex existential modalities that aim to activate processes of social production, and eventually, planetary transformations. This kind of constructivism implies, on the one hand, a rupture with significations that are dominant on the social field; on the other hand, a singularized composition of experience on a subjective level. Both processes are two sides of the same coin: a pragmatics of existence that results from grafting aesthetics, ethics and politics, which constitutes a focal point of differentiation and alterification of the self. Nevertheless, Guattari insists on the fact that subjectivity can work “for the better and for the worse” (Guattari, 2008, 57); that is, it can either be repressive or liberating. In other words, it can deteriorate itself into a “capitalist homogenesis” characterized by a “brutalizing mass-mediaticization”, or else enriched through a “machinic heterogenesis” in which an “invention of new universes of reference” could take place (Guattari, 2008, 59). The same happens with technology: it may constitute a catalyst of affirmative developments —namely, a decentralized connectivity provided by Internet, or the renewed sense of alterity enabled by bionic prosthesis—, as well as of negative ones —environmental degradation and surveillance systems—. Everything depends on the articulation between material flows, machinic phyla, universes of value and existential territories that takes place in every specific situation. Guattari would demonstrate the limitations of a technocratic perspective that only focuses on the dimension of material flows (environmental ecology) while not paying attention to the health of existential territories and universes of value of individual and collective subjectivities (mental and social ecologies). The transversal character of the ecosophic perspective allows one to understand that, without a change in the universes of value that would affect existential modalities,

technology will continue damaging the planet.⁹⁹⁴ Far from demonizing it, Guattari suggests that technology should be used to improve individual, collective and bio-geophysical configurations. If we consider that capitalism serializes or “mass-mediate” subjectivity, it does not come as a surprise that the central objective of the ethico-aesthetic paradigm is to turn to technology—and to the understanding of art as a technology— so as to singularize existence.

When conceived as a “compound of sensations” (Deleuze and Guattari, 1994, 167), the work of art is capable of resisting the dominant habits of thought, fracturing the systems of representation and pre-established models, and promoting a transversal connection of the self with its exteriority. The creative freedom reaches its highest point in the countless connections in which every self-generative process can be ventured into. Sensation has a micropolitical value in the sense that it simultaneously expresses and builds its conditions of existence, without any pre-existing foundation. From this perspective, nothing is given, and everything has to be created and sustained. The aesthetic dimension of ecosophy refers neither to a conception of the artist as a personological individuality, nor to an idea of art as an institutionalized or disciplined practice. The creationist nature that lies at the heart of the ethico-aesthetic paradigm, which is borrowed from art, proliferates well beyond the field of artistic production; it refers to a generalization of subjective creativity that extends to all practices and areas of knowledge. The ecosophical analysis enables us to determine the machinic-semiotic composition of every power formation, and to intervene in the assemblages of molecular forces as a process of social production that needs no qualified specialists of being or doing. It is a question of focusing on the micropolitics of art’s a-signifying semiotics in order to elucidate their contribution to a processuality of an aesthetics of existence—what Guattari called “*art de l’éco*”—⁹⁹⁵ that fosters a self-sustained production of subjectivity. Nevertheless, this generalization of aesthetics does not diminish the specificity of art; on the contrary, its involvement in the ecosophical analysis helps accentuating a rupture with established models, without sacrificing its internal coordinates. Art thereby becomes the main source of inspiration for the ecosophic metamodelization, given its endless task of inventing coordinates, which defines it as the *production of productions*.⁹⁹⁶ Art constitutes an existential operator, an engine for the production of complex (enriched), heterogeneous (diverse) and transversalized (connected) subjective formations, which describes its ecosophical quality.

⁹⁹⁴ As stated by Guattari: “So, wherever we turn, there is the same nagging paradox: on the one hand, the continuous development of new technoscientific means to potentially resolve the dominant ecological issues and reinstate socially useful activities on the surface of the planet, and, on the other hand, the inability of organized social forces and constituted subjective formations to take hold of these resources in order to make them work” (Guattari, 2000, 31).

⁹⁹⁵ From the original, Félix Guattari (1989), *Les trois écologies*, p. 49. In English it has been translated as “eco-art” (Guattari, 2000, 53).

⁹⁹⁶ Throughout his writings, Guattari highlights the political quality of art, which, supplemented by its ability to invent and resist against the systems of representation, crosses all historical periods: “The incessant clash of the movement of art against established boundaries (already there in the Renaissance, but above all in the modern era), its propensity to renew its materials of expression and the ontological texture of the percepts and affects it promotes brings about if not a direct contamination of other domains then at the least a highlighting and a re-evaluation of the creative dimensions that traverse all of them. Patently, art does not have a monopoly on creation, but it takes its capacity to invent mutating coordinates to extremes: it engenders unprecedented, unforeseen and unthinkable qualities of being” (Guattari, 1995, 106).

By bringing into play the Guattarian paradigm and thinking through the art practice of Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann and Critical Art Ensemble, our research aims to elaborate a theoretical, philosophical and historiographical analysis in order to explore the possibilities of an understanding of the work of art capable of mapping and actualizing modes of life across the environmental, mental and social domains, through an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation. Guattari states that with the ethico-aesthetic cartographies should happen the same as with painting or literature: “the concrete performance of these cartographies requires that they evolve and innovate, that they open up new futures” (Guattari, 2000, 40). Seen in this light, art can be considered an instituting practice in a double sense, as much as it resists the biopolitical control of dominant representations and it actively engages in the production of subjective formations that avoid being over-coded. In other words, for Guattari, the political practice begins as art, that is, as creation, as a rupture with pre-established frames and as a production of mutating sensations that have not yet been actualized. Art, through its very autonomy—that is, its existence as “itself”—, is capable of “putting into play interconnection machines, coding machines, semiotization and subjectivation machines, cutting out problematics, arranging territorialities, transversalizing biological, ecological, economic, personological, institutional, etc. strata” (Guattari, 2011b, 62). The mutating sensations generated by art foster a kind of *anthropological exodus* while enabling a connectivity between the microphysics, the macrophysics and the cosmic, from which it is possible to apprehend the immanence that connects all living things.⁹⁹⁷ That is why the political effectiveness of aesthetics does not amount to acting against the material conditions imposed by advanced capitalism, but working *through* them. The conditions of transversality—of the connection between the three ecologies, of the sensation of irreversibly differential and altered ethical relations—are not confined in any artistic medium, language or discourse, but in the ontogenetic proliferation mobilized by every work of art within the critical-affirmative process of constitution of new bodies, new relations and new territories on the biosocial-technospheric plane.

Our research intends to analyze a selection of case studies we consider as paradigmatic, in the sense that they work at the intersection of a generalization of aesthetics and a singularization of art. Our hypothesis is that art practice is capable of activating processes of production that resist the capitalistic universes of value and the repressive technologies of subjective subjection, while at the same time, intensifying the proliferation of non-anthropocentric forms of life along ethico-aesthetic lines. That is why the criteria used to assess its effectiveness are of a material order—it refers to the materiality of sensations, ideas and ethics that build territories—as well as of an immaterial order—what names the limitless creationism that allows a decoupling of values of desire from values of use and values of exchange—. The politics of rupture and semiotic production fostered by the ethico-aesthetic paradigm offers a redefinition of art’s ontology given its capacity to elude the

⁹⁹⁷ When we speak of an anthropological exodus, we are quoting philosophers Michael Hardt and Antonio Negri, who have defined it as an escape route from the dominant conception of the subject as a the master creator: “[The] anthropological exodus is important primarily because here is where the positive constructive face of the mutation begins to appear: an ontological mutation in action, the concrete invention of a first *new place in the non-place*. This creative evolution does not merely occupy an existing place, but rather invents a new place; it is a desire that creates a new body: a metamorphosis that breaks all the naturalistic homologies of modernity” (Hardt and Negri, 2001, 215-216).

axiomatics of capital, and to intensify the development of disinterested relations, that is, emancipated from the biopolitics of representation. From this perspective, it could be said that ecosophy transversalizes art and life, not in order to privileged life over art, but in the sense that aesthetics puts in motion an existential catalysis that activates the emergence of a politics of an immanent life. Seen in this light, questions such as “what is the meaning of this work of art?” lose their relevance, and the emphasis is now placed in its operations: How does this work of art functions? What kind of material realizations does this art project, now redefined as an affective and molecular assemblage, is engaged with? Which are the instruments used by an ethico-aesthetic practice for short-circuiting the systems of representation and signification while projecting lines of flight, paving the way for a complex and heterogeneous individuation in connection with alterity? In other words, what are the implications of an alliance between the subversive-generative nature of art and the aesthetic dimension of a practice that seeks to think, live, relate and feel in a different way? What is, ultimately, the contribution of ecosophical aesthetics in light of the manifold environmental, social and political crises that are deeply determining our systems of value and modes of coexistence?

2. Problem statement

The multifaceted phenomenon of climate change is one the biggest challenges faced by our contemporary societies. As made evident in the *Climate change 2014. Synthesis report*, prepared by the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), human influence on the composition of the global atmosphere is unequivocal and has caused serious impacts on both “human and natural systems” on all continents and across the oceans.⁹⁹⁸ The report states that we live in a changing world conditioned by an anthropogenic global warming, and sustains that many of the observed changes since the 1950s are unprecedented over decades to millennia. Greenhouse gas emissions have increased since the pre-industrial era and have been driven largely by economic and population growth, and are now higher than ever.⁹⁹⁹ Among the observed impacts on a large scale, the IPCC has identified alterations in hydrological systems due to changing precipitation or melting snow and ice, as well as changes in geographical ranges, seasonal activities, migration patterns, and terrestrial and marine species interactions and abundance, as a direct reaction to ongoing climate change. In addition, an increase of the negative impacts on crop yields has been detected, what undermines food security. The data collected in all five IPCC assessment reports led researchers to outline a scenario of a continuous and growing increase of greenhouse gases, which will eventually reinforce global warming and rise the probability of irreversible and severe impacts on all systems of life.

⁹⁹⁸ The Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) is an intergovernmental organization created in 1988 by the United Nations Environment Programme (UNEP) and the World Meteorological Organization (WMO). Its objective is to “provide regular assessments of the scientific basis of climate change, its impacts and future risks, and options for adaptation and mitigation”. See: <https://www.ipcc.ch> (Accessed April 15, 2020).

⁹⁹⁹ Pachauri, Rajendra And Meyer, Leo (eds.) (2014), *Climate change 2014. Synthesis report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, Geneva, IPCC. Retrieved from www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/05/SYR_AR5_FINAL_full_wcover.pdf (Accessed August 21, 2019).

One of the aspects highlighted by the report is that the impacts of the phenomenon of climate perturbation —such as heat waves, droughts, floods, cyclones and wildfires— are unevenly distributed and are generally more devastating for disadvantaged people and communities in countries at all levels of development. Differences in vulnerability and exposure are determined by non-climatic factors, such as economic inequalities, marginalization and social discrimination processes, as well as cultural, political and institutional issues related to gender, class, ethnicity, age and functional diversity. Climate-related hazards increase the negative impacts on livelihoods, especially for people living in poverty, a vulnerability significantly increased by violent conflicts.¹⁰⁰⁰ The report argues that the CO₂ emissions accumulated until now will determine global warming of the planet until the end of the twenty-first century and beyond. In the course of this centennial, our planet will be under a continued warming of ocean and land surface temperature, sea level rise, a progressive melting of glaciers, droughts, food and water scarcity, a massive extinction of species, inland and coastal flooding, an ongoing displacement of people, an increase of poverty, etc. All these impacts will continue causing geopolitical challenges related to distribution of income, environmental justice and massive migration as a result of anthropogenic climate change. As researchers have pointed out, the only way to mitigate the risks of climate change is through a substantial and sustained reduction of greenhouse gas emissions and by the adoption of a series of strategic mitigation actions aimed to limiting global warming to less than 2°C while stabilizing temperature increase to 1.5°C.¹⁰⁰¹

And yet, anthropogenic influences on planetary ecosystems are not only visible in changes of the atmosphere, but also in the composition of the lithosphere. In fact, climate change is today interwoven with the emergence of the phenomenon of *geomorphism*, as explained by the Anthropocene thesis. Developed by Paul Crutzen and Eugene Stoermer, this hypothesis points at human activity as the main bio-geophysical force, whose impact allows us to talk about a new geological epoch in planet Earth.¹⁰⁰² The environmental shift of planetary scope described by this thesis has been studied in scale and magnitude regarding ocean change, transformations of terrestrial biosphere, CO₂ concentrations in the atmosphere and increased temperature, which has enabled researchers to build a ground for establishing a stratigraphy of the Anthropocene (Zalasiewicz *et al.*, 2011). Crutzen situates the origins of this new geological age at the end of the

¹⁰⁰⁰ “Summary for Policymakers”, in IPCC (2014), *Climate Change 2014: Impacts, Adaptation, and Vulnerability*, p. 2-26.

¹⁰⁰¹ Among the suggested mitigation policies are the implementation of efficient, carbon-neutral and renewable energy technologies; the reduction of deforestation; and changes in lifestyles and behaviors. The report includes adaptive actions developed in communities as well as in public and private sectors, that are often framed in wider risk reduction and developing goals. Among other policies, the report mentions disaster risk reduction initiatives, adjustments in technologies and infrastructure, approaches based on ecosystems grounded on agroforestry and reforestation activities, public health basic policies, livelihood diversification to reduce vulnerability, coastal and water management, environmental protection and land planning.

¹⁰⁰² The term was coined in 2000 by Paul Crutzen, Nobel Prize in Chemistry (1995). From then on, the hypothesis of a new geological era has been developed by a group of researchers from the Royal Society of London and the Anthropocene Working Group (AWG), a cluster of international organizations comprised by thirty-five scientists. In April 2016, thirty scientist from the group voted to proceed toward a formal golden spike (GSSP) proposal to define the Anthropocene epoch in the Geologic Time Scale and presented the recommendation to the International Geological Congress in August 2016, at the 35th International Geological Congress in Cape Town, South Africa.

eighteenth century, signaling the impact of fossil fuels combustion on the atmosphere as one of the prominent causes of global warming. However, what Crutzen calls the “great acceleration”, that is, the period of the planetary turning point, might have begun after World War II, and is believed to be characterized by key factors such as population increase, the implementation of neoliberal economic systems, nuclear tests, fisheries, loss of tropical rainforest, international tourism, the construction of large dams and the sharp increase in methane and CO₂ emissions (Steffen *et al.*, 2011).

The degree of human domination on the planet presupposed by the Anthropocene is expressed as a straightforward geological imprint and is comparable to some of the great events that gave way to planetary geological transformation processes, assigning humans at least as much responsibility as solar influence, volcanic activity, asteroid impacts on Earth and natural selection. From this perspective, it is possible to say, along with historian Dipesh Chakrabarty (2018), that geological time —also known as *deep time*— has been altered by human activity, to the extent that humans can now be considered as geological agents. Even though the Anthropocene is treated as a geological phenomenon, researchers have warned that “the driving force for the component global changes is firmly centered in human behavior, particularly in social, political and economic spheres” (Zalasiewicz *et al.*, 2011, 838), which they do not study, because it constitutes a research that first and foremost evaluates consequences, not causes. As philosopher Rick Dolphijn has highlighted, despite the Anthropocene theory points at humanity as a global force responsible for elemental transformations, and we can infer from this that human activity has a significant dominance on the planet, this does not mean that humanity is on control of our age.¹⁰⁰³ Quite the contrary: in the Anthropocene, humans are more than ever likely to be subjected to the developments of non-human temporalities and agencies. However, the theory of the new geological era prevent us from comprehending the extent to which human modes of living and dying are interwoven with non-human forms of life.

Scientific knowledge has played a primary role in the identification, definition and management of environmental problems, and by extension, in the conceptualization of the relations between culture and nature. The problematization of this relation goes back to three social developments that took place in eighteenth and nineteenth century, namely: the emergence of modern biology, the significant increase of European population and the subsequent migration to other continents and the evolution of the global capitalist market. The formulation and implementation of environmental policies in liberal societies is part of what historian Donald Worster has called *scientific ecology*, which provided, after the 1960s, a political rationality and a technical device for measuring and assessing the governmentalizing of relations between society and the environment.¹⁰⁰⁴ Scientific ecology conceives nature according to a bio-economic paradigm, that is, a concept of nature understood as

¹⁰⁰³ Rick Dolphijn (2018), “Ecosophy”, in Rosi Braidotti and Maria Hlavajova (eds.), *The posthuman glossary*, p. 130.

¹⁰⁰⁴ The notions of *rationality* and *governmentality* are inherited from the investigations of Michel Foucault about the relations between power and knowledge, especially those elaborated in the first volume of *History of Sexuality* (2006), where Foucault problematized the link between disciplinary techniques of the body and the biopolitical regulation of entire populations; in other words, between the government and the role of the State.

a well-regulated “modernized economic system”, where conflict has little room (Worster, 1987, 311-313). The *science of natural economy* seeks to know how to manage natural resources and populations in relation to their natural environments; and as such, it constitutes a form of governance that understands ecology as the new object of political economy.¹⁰⁰⁵ The contemporary notion of *environment* is informed by scientific expertise and is based on systems ecology, as well as by a myriad of moral and legal discourses. This specialized discourse is at the basis of what Félix Guattari has called technocratic ecological governmentality (Guattari, 2000, 42; and 2015, 394), one that indexes the incorporation of nature-culture relations to political calculation and its management through government programs.

These programs are developed in the frame of a regulatory science in which environmental experts provide technical assessments later enacted by governments, which serve as a basis for the legitimation of environmental problems and the objectives that need to be addressed. The implemented measures for the proper functioning of this agenda can be considered as technologies of government that express the kind of productive power relations that philosopher and historian Michel Foucault called *biopolitics*. The history of environmental science has not only centralized the conceptualization of *environment*, but also its conditions of intervention: here the environment is conceived as an object of public policies similarly to the policies aimed to managing the population. From this, it cannot be inferred that ecological governmentality is a key component of a unidirectional domination of society exerted by the state, or that environmental discourses are the prerogative of life sciences. On the contrary, contemporary environmentalism is a battlefield with many non-governmental actors, among which there are countless professionals, scholars and social movements. Sociologist Klaus Eder (1990, 28-37) has noted that the different kinds of modern discourses that delve into the nature-culture relation are generally summarized in two antagonistic approaches. On the one hand, a highly rationalized scientific ecology, which is based on the philosophical tradition of utilitarianism and the notion of *justice*. On the other hand, the approaches of ecologists, pacifists and other counter-culture groups that denounce human exploitation of nature, and claim for the development of a relation with the planet based on a transcendent law, what would make sure humans take responsibilities of their own actions. Based on a romantic, moral and spiritual cosmology, this second discourse is grounded on the ideal of *purity*. As Eder puts it, both models determine the premises of current environmental movements.

The second model is advocated by the deep ecology movement and its ideologue, Norwegian philosopher Arne Naess, who presented his ideas for the first time in the brief manifesto *The shallow and the deep, long-range ecology movement*, published in 1973. Deep ecology emerges from the need to come up with an alternative model to what Naess calls “shallow ecology” —that is, scientific ecology, the sub-discipline of biology— whose main goal is to “fight against pollution and resource

¹⁰⁰⁵ The model of scientific ecology registers the convergence between economy and environmental imperatives, and underlies the perception that ecological health maintenance is essential to economic development in the long run. The bio-economic paradigm was included in the discourse of sustainable development, which became internationally consolidated after the publication of the Brundtland report, “Our common future”, in 1987, and the United Nations Conference on Environment and Development, held in Rio de Janeiro, Brazil, in 1992.

depletion” and to protect “the health and affluence of people in the developed countries” (Naess, 1989, 28). Naess has developed a normative philosophical system he named *ecosophy*, based on a series of assumptions, laws and hypothesis that strive to constitute an ontology founded on action, wisdom and a holistic worldview of planet Earth.¹⁰⁰⁶ Its main principles are: 1) replacing the man-in-environment image in favor of a generalized network of biospherical connections; 2) standing up for biospheric egalitarianism; 3) sustaining principles of diversity and of symbiosis; 4) adopting an anti-class posture; 5) fighting against pollution and resource depletion; 6) favoring complexity, not complication; 7) support local autonomy and decentralization (Naess, 1973, 95-98). Nevertheless, the axiom that summarizes all these rules is “self-realization”, which, in Naess view, aims to emphasize “traits of human nature”, and “the most comprehensive and deep maturity of the human personality”. In other words, the goal of self-realization is to “to develop our Self [...] acting more consistently from oneself *as a whole*”, which implies “the unity of certain social, psychological, and ontological hypotheses” (Naess, 1989, 86). The deep ecologists tries to reverse “an anthropocentrism with detrimental effects” (Naess, 1973, 96) by means of an extension of the sense of the self toward human and non-human forms of life “through identification, thus connecting the individual’s unfolding to that of the whole planet” (Naess, 1989, 163).

Despite its benevolent intentions, the way deep ecology conceptualizes the subjects that partake in its ethical system based on respect and reverence becomes problematic. Certainly, since self-realization is grounded on the expansion of a predetermined self into several directions, Naess’ approach gets caught up in a reductionism that eventually narrows the scope of the actions he stands up for. Gary Genosko has described this problematic in the following terms: “The appeal to the mutuality of self-realization in Naess’ cosmically expanding system of contacts is limited by its psychology, that is, the subject at stake, and the limits on self-realization for and by living beings” (Genosko, 2009, 87). In other words, by assimilating subjectivity with individual identity, Naess’ humanistic philosophy ultimately condemns human beings to live permanently dislocated from their own exteriority, from trans-subjective relations, economic and technological instances, non-human agencies and even their own environment. On the other hand, by thinking that in order to reconcile with the physical world, humanity has to return to a State of Nature from which it has been removed by modern technology —the latter conceived as an object that must be conformed by culture— Naess’ perspective becomes co-opted by an anthropocentric and essentialist inflection, as noted by Dolphijn.¹⁰⁰⁷ The act of perceiving humans as anti-natural reveals a myriad of antagonistic distinctions between nature and culture, mind and body, biosphere and technosphere, that have been dominant in Western thought and largely explain the actual ecosystemic crises. In addition, as philosopher Rosi Braidotti has pointed out (Braidotti, 2006, 116; and 2013, 85), this

¹⁰⁰⁶ “Ecosophy’ is a compound of the prefix ‘eco-’ found in economy and ecology, and the suffix ‘-sophy’ found in philosophy. In the word ‘philosophy’, ‘-sophy’ denotes insight or wisdom, and ‘philo-’ denotes a kind of friendly love. ‘Sophia’ need not have specific scientific pretensions as opposed to ‘logos’ compound words (biology, anthropology, geology, etc.), but all ‘sophical’ insight should be directly *relevant for action*. Through their actions, a person or organization exemplifies sophia, sagacity, and wisdom –or lack thereof. ‘Sophia’ intimates acquaintance and understanding rather than impersonal or abstract results” (Naess, 1989, 37).

¹⁰⁰⁷ Rick Dolphijn (2018), “Ecosophy”, p. 130.

totalizing vision of nature as a subject of rights promotes a full-scale *humanization of the environment*, because granting human moral rights to non-humans only extends the human category to cover another one, confirming thereby the distinction between nature and culture.

In parallel to the crystallization of the deep ecology movement and the consolidation of environmental governmental programs, Félix Guattari developed a transdisciplinary approach to ecology he similarly termed *ecosophy*, which offers a more complex perspective on the blind spots of both the scientific and the moralistic model.¹⁰⁰⁸ The basic premise of Guattarian ecosophy is that the ecological crisis “refers to a more general crisis of the social, the political and the existential” (Guattari, 2015, 50) and cannot be effectively addressed with the implementation of measures directed toward the safeguarding natural resources or by invoking humanistic values lost along the scientific and technological progress. The ecosophical perspective proposes to understand that it is impossible to ensure the habitability on the planet without first proceeding to a reinvention of economic and productive means and ends, and of social, cultural and individual practices. In the face of an economic system that is not concerned about the effects it exerts on human and non-human ecosystems except for the capital that can be extracted from them, ecosophy claims for a “new kind of qualitative development that reinstates the singularity and complexity of human desire [...], an ethico-political choice for diversity, for creative dissensus, for a responsibility with respect to difference and alterity” (Guattari, 2015, 31). Far from seeking a sustainable development of the social and economic system that has driven us to the ecosystemic breakdown, ecosophy advocates, at a more elemental level, for a transformation of ways of being in the world, that is, a mutation that would “escape the moral, psychological and social lamination of capitalist valorization, which is only centered on economic profit” (Guattari, 2015, 35). This new perspective looks for “other way of doing politics” (Guattari, 2015, 419) and, at the same time, “other ways of living, feeling and thinking, given the great transformations (especially at a technological level) our epoch underwent” (Guattari, 2015, 45).

Environmental degradation not only concerns *natural environments* or physical territories, but also the valorization of this environment and this society; therefore, is incumbent on ways of being, thinking, feeling and relating in and with the world. From this relational perspective, environmental issues are closely linked with a particular concept of being, hence the importance in Guattari of the analysis of the conditions of subjective formation in our contemporary world, what allows him to problematize the present and to engage in the imagination and materialization of a more habitable future. Instead of splitting subjectivity from its exteriority, Guattari, by following Gregory Bateson (1972), posits the existence of a multiplicity of environments (*milieux*), ecologies and habitats that determine us and are determined by us, that we are constantly configuring and reconfiguring

¹⁰⁰⁸ The concept of *ecosophy* was developed by Félix Guattari in three texts that were first published in French in 1989, 1989 and 1992, respectively. They are *Cartographies schizoanalytiques*, *Les trois écologies* and *Chaosmose*, all of them published by Galilée (Paris). They have been translated into Spanish in 1990, when Pre-Textos (Valencia) published *Las tres ecologías*, and in 1996 and 2000, when Manantial (Buenos Aires) published *Cartografías esquizoanalíticas* and *Caosmosis*. They have not been published in English until 1995, when Indiana University Press (Bloomington / Indianapolis) published *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*. Five years later, Athlone Press (London / New Brunswick) published *The three ecologies* (2000). *Schizoanalytic cartographies* was not published until 2013 by Bloomsbury (London / New York).

through our networks of relations. Relationism is what connects the works of Naess and Guattari, and its value relies on the fact that, as seen by Naess, it “makes it easy to undermine the belief in organisms or persons as something which can be isolated from their milieu. Speaking of interaction between organisms and the milieu gives rise to the wrong associations, as an *organism is interaction*” (Naess, 1989, 56). And yet, it is by understanding existence—that is, relations, valorizations and attitudes—as a matter of fact, as something taken for granted, that the idealistic, identitarian and transcendental hypothesis of the subject of both scientific and deep ecology evacuates in advance any possible transformation of the established order.¹⁰⁰⁹ Guattarian ecosophy offers a revulsive for this kind of defeatism as it defines an analytical-activist device that enables the imagination and the engenderment of existential modalities, or, as described by Genosko, a “hypercomplex operator, a catalyst of change, a caretaker of concern, with great and grave stakes” based on “the development of a new kind of subjectivity” (Genosko, 2009, 71).

While for Naess, “all ‘sophical’ insight should be directly *relevant for action*”, an action guided by a program that bounds existence to transcendental values (Naess, 1989, 37), Guattarian ecosophy deals with a *reorganization of values* through a pragmatics of ethical and immanent modes of existence of unpredictable developments.¹⁰¹⁰ This transversality of relations—whose goal is thinking complexity as well as complexifying thought—becomes a powerful tool to reflect on the missing links between the environmental, political, economic and institutional crises that inhabit our existential horizon. Bureaucratic environmentalism aims to safeguarding natural resources while reducing the environmental footprint of our modes of production and consumption; but, in most cases, instead of actually mitigating the ongoing anthropogenic impacts, it displaces them. It is in this sense that it could be said that its purpose is to make the Western ways of life adopted since the Industrial Revolution more durable and sustainable, without ever questioning their need or purpose. Its interventionism is based on an identitarian vision that disjoins humans from nature, which obscures the fact that social relations are intertwined and made with and by nature, technology, and vice versa. Consequently, this worldview fails to connect the environmental devastation with human experience, and in so doing, it can be said to be part of a problem.¹⁰¹¹ In a globally interconnected and technologically mediatized world, defined by the precariousness of life under necropolitical regimes (Mbembe, 2003), biopiracy (Shiva, 1999) and expulsions (Sassen, 2014), humans are exposed at the same level as animals, rivers, fuel, gas or minerals, to the

¹⁰⁰⁹ For Guattari, “economic growth does not equal development”. His constructivism offers an alternative to the stagnant transcendentalism by sustaining that social progress should not be given for granted, but it depends on an everyday activation of an individual and collective praxis that brings about systems of values capable of avoiding the psychological and social impoverishment of dominant modes of valorization. In Guattari’s words, “Rights are not guaranteed by a divine authority”; they depend on “a collective voluntarism” and on “the vitality of the institutions and power formations that sustain their existence” (Guattari, 2015, 381).

¹⁰¹⁰ As Guattari points out, the importance of the ethico-aesthetic paradigm is that it contributes to “rethink the problem of value, including economic value, and to articulate capitalistic value (the value of exchange in a Marxist sense) with other systems of valorization segregated by autopoietic systems (such as social systems, groups, individuals and individual, artistic and religious sensibilities) to articulate them without economic value dominating and crushing them” (Guattari, 2015, 60).

¹⁰¹¹ I am grateful to anthropologist Anna Tsing for bringing this idea in the roundtable discussion “Multiple Ontologies and Non-scalable Worlds”, organized in the context of the I International Conference *Art in the Anthropocene*, held at Trinity College, Dublin, on June 9, 2019.

extractivist, exploitative and commodifying practices through which advanced capitalism creates and accumulates value. In light of this situation, humanities are challenged to conceive new conceptual and methodological tools that may help developing an affirmative and critical thinking capable of imagining the reinvention of life, systems of value and modes of coexistence. As pointed out by Braidotti (2018b, 6), it is a question of disrupting the circulation of catastrophic end-of-the-world narratives by re-working anxiety and paranoia into political rage, in order to set up practical achievements that may ensure the sustainability of life on Earth.

Guattarian ecosophy —also referred to as ethico-aesthetic paradigm— constitutes a non-dualistic model of political ecology that places the production of subjectivity as a central practice, which enables new forms of experimentation, relation, organization and social action. Far from yearning for an extinguished nature or values, the Guattarian perspective enables a “pragmatics of existence” (Guattari, 1995, 125); in other words, it involves the production of “innovative ways of living” (Guattari, 2015, 138) in a relational process that combines environmental ecology with social and mental ecology. The connection between these three fields lies at the core of an understanding of relations as constitutive to individuals, and it facilitates the rejection of the idea of a pre-existing being prior to the complexity of relations. The three ecologies cannot be considered isolated from each other, but they are immanent to the psychosphere, the biosphere, the technosphere and the sociosphere. The *environmental* sense of ecosophy refers to a relationality with the environment that traverses subjectivity and vice versa, which, according to cultural theorist Gerald Raunig, “means a perspective that brings complex assemblages of environments into focus: environments understood less as external to, around the world, and more as transversally-going-through worlds” (Raunig, 2019, 2). The *mental* sense refers to the need to transform modes of subjectivation toward singularization, which implies an emancipation from those external or internal repressive instances whose goal is to overcode subjectivity according to dominant values, significations and habits of thought. The *social* sense focuses on the development of new kinds of kinship between humans and beyond them, building new trans-species assemblages with sexualized, racialized, naturalized and technified others, an endeavor governed by what Raunig has called an “ecology of care” (Raunig, 2019, 3).

Therefore, the concept of ecosophy could be broadly defined as the production and care of modes of life where the human remains one among a multitude of components arranged in a non-hierarchical way. The idea of an essentialist, substantial and isolated individual is replaced by the notion of a *pre-personal subjectivity*, which is a non-totalizing, not unifying and not pre-existent —a partial or “dividual” subjectivity (Deleuze, 2005; Raunig, 2016)—, in other words, an embodied, situated and multilayered existential territory that is immanent to the socio-biotechnical environments that conform it and which it conforms. According to Guattari, it is through the molecular power relations that are immanent to our bodies from where processes of subjectivation can be opened, processes that could escape the enclosures of pre-existing power formations and allow us the access to other existential modes. Nevertheless, the opening up of these lines of flight (Guattari, 2011b) leading to other modes of being will only be made possible through a persistent

experimentation, that is, through multiple explorations aimed to understand how to implement a pragmatic analysis in everyday life. Thinking and feeling in an ecosophical way means to be capable of connecting individual subjectivity, social relations and the environment, taking into consideration the issues that affect the three systems from a transversal approach. This entails a generalization of ecology, resizing the *oikos* (from Greek, 'house' or 'habitat'), which has become planetary, and is now understood from *Sophia* (from Greek, 'wisdom'); this inflection engenders a new sensibility, a new wisdom and a new relationality. From this perspective, ecological awareness should not only be concerned with environmental factors or physical territories, but also with the transformation of existential territories —individual and collective, human and non-human, organic and inorganic— so that it incorporates technology, which has become an environment itself, given the fact that it mediates existence in all its levels.¹⁰¹²

Ecosophy nurtures on the experiences in the field of institutional psychotherapy gained at the La Borde clinic, where Guattari worked for over forty years. La Borde was a laboratory where he explored the qualitative intersections between mental and social ecology in the treatment of psychotic patients. The objective was not to remodel subjectivity by imposing an external mold but to processualize, singularize and heterogenize the self by connecting it with all kinds of matters of expression and trying to ensure its self-sustainability. Guattari initiated numerous experimental groups, publications and collaborations with institutions that aimed to develop of the potentialities of flexible and horizontal participative programs by means of a transdisciplinary ecology. Along with Deleuze, Guattari became involved in the conception and development of a philosophy of creation and experimentation, which implied a break with inherited modes of doing philosophy. Their collaboration engaged in a new formulation of the nature of the unconscious, desire, the production of subjectivity and of global capitalism as a model of production and semiotization. These, together with other ideas were later developed in texts made by an activist and philosopher Guattari. Since the 1980s, the centrality of semiotics gave way to the theory of chaos and complexity. This eventually made him feel the need for conceptualizing the status of the self and of things in a certain technoscientific and social context. Their conceptualization of the *ecosophic metamodelization* and the *machinic heterogenesis* can be considered the main developments of his latest work. Taken together, the Guattarian theoretical-pragmatic perspective constitutes an original, clinical and critical analysis of culture that works as an antidote against the environmental theories that claim for a transcendental humanism, or that intend to change ecological systems without changing the social ones. Furthermore, the French thinker has left us an original semiotic theory capable of describing the way in which machinic capitalism processualize, encodes and subjugates subjectivity by means of what Guattari calls *sign-particles* (Guattari, 1984, 126) that automatize our everyday practices and integrate our existential territories to technical components and networks.

¹⁰¹² Guattari describes the continuum of relations between environmental, social and mental ecologies that cut through all modes of being in the following terms: “[...] there is no opposition between the ecologies —social ecology, mental ecology and environmental ecology—. Any apprehension of a given environmental problem postulates the development of universes of value, and therefore, an ethico-political engagement. It also claims for an embodiment of a system of modelization to sustain such universe of values, that is, social practices, field practices, analytical practices, when it concerns the production of subjectivity” (Guattari, 2015, 61).

Despite not having any meaning, these signs put into operation local powers at the service of an established order, hence its perception becomes a political issue.

In spite of environmental policies implemented by governments to mitigate climate change, the evidence accumulated over the last twenty years used to elaborate IPCC reports calls into question the goal of stabilizing the global temperature increase to 1.5°. As a matter of fact, as of August 1, 2018, we have consumed the entirety of renewable resources of the Earth's yearly availability.¹⁰¹³ This fact, linked as it is to the persistence of rising inequalities, the environmental destruction, the exacerbation of racism, xenophobia, women's oppression, conflicts based on economic interests, religious fundamentalisms and preventive wars, should make us understand that, far from adapting ourselves to the ongoing changes, there is an actual need for a real transformation of the ways of living on an individual, social, professional and institutional level; this amounts to a reformulation of the modes of understanding human and non-human relations and of universes of value. Such a "mutation of mentalities" (Guattari, 2015, 50) lies at the core of the ethical concern of Guattarian ecosophy, which does not intend to achieve self-realization through the expansion of a personological self, but to activate all kinds of processes of existential singularization, that is, modes of configuring, implementing and producing subjectivity so that it resists the microfascisms that try to subsume it, be it by means of the circumscription of identity, the capitalistic valorizations or the axiomatics of signification. Ecosophy preserves an activist quality, as it is considered a method for re-appropriating the means for the production of subjectivity, what would pave the way to a self-modelling, self-governing and self-affirming practice. Nevertheless, it does not focus on any totalizing program or ideology. It is rather designed as an analytical, generative device that helps understanding that subjectivity is exposed to an entanglement of relations that may empower or enrich it, and fosters experimentation, action and transformation without ever predicting any result, what makes it tolerate contingency and uncertainty.

In order to transform modes of being across environmental, social and mental domains, it is necessary to recover the capacity of imagining that another present and another future is actually possible. This means to accept, as Guattari never stopped doing so, that "things are as they are, but could be otherwise" (Guattari, in Alliez and Goffey, 2011, 44). The task of bringing back the capacity of imagining sustainable existential horizons involves, in the first place, assuming a *dissensual ethos* that rejects the established order, and in the second place, infusing creativity in all spheres of life. Hence, ecosophy has a twofold, critical and affirmative nature: critical, insofar as it questions the *statu quo* as it is manifested along subjective and capitalist representations distributed by mass media; and affirmative, in the sense that the production of new lifestyles constitutes an eminently pragmatic endeavor. In the ethico-aesthetic paradigm, Spinoza's *critique as affirmation* vigorously anticipates a multiplicity of educational, cultural, social and art practices along heterogeneous values. The response to the ecosystemic crisis is not within the competence of any

¹⁰¹³ See Castañer, Cristina (2018), "As of August the 1st we have already exhausted the yearly natural resources", *Edreativo*. <https://branded.eldiario.es/earth-overshoot-day/> (Accessed January 23, 2020). To know the exact dates in which the capacity of the earth's resources regeneration was exceeded since 1970, see: https://es.wikipedia.org/wiki/Earth_Overshoot_Day (Accessed April 4, 2020).

particular discipline, *groupuscule* or bureaucratic machine; rather, because it refers to a crisis of imagination of other modes of life, it concerns all human praxis, on every level and on every field.¹⁰¹⁴ In the face of an order that condemns us to spin around ourselves, ecosophy postulates a generalized creationism that catalyzes universes of possibilities, multiplying new modes of being, thinking, behaving and feeling.¹⁰¹⁵ That is why the ethical dimension of Guattarian paradigm is not about the *specific field of art*, but about a generalized creativity that spreads everywhere. The task of redefining the production of subjectivity from its intrinsic creationism implies understanding that every existential modality becomes an ethico-political choice in itself; therefore, nothing is written or dated, and everything is in a constant process of production.

Guattari's ethico-aesthetic paradigm is being updated to the political, economic, technoscientific and psychosocial coordinates of our times by many authors that, by mobilizing theoretical-experimental modes of inquiry, emphasize the revolutionary potential of his theory of assemblages (Raunig, 2008; Hardt and Negri, 2017), his diagrammatic thought (Watson, 2009), his conception of the work of art as an energetic-material machine (Sauvagnargues, 2016; Zepke, 2005), while appreciating his contribution to ecological thinking (Hörl, 2017; Herzogenrath, 2008), to anthropological knowledge (Glowczewski, 2011 and 2019), to the theory of attention in the digital age (Citton, 2017), to the conception of algorithmic computation as a mode of posthuman knowledge (Parisi, 2013), to the remaking of social practices (O'Sullivan, 2012; Genosko, 2018), and to the production of subjectivity in our technologically mediated world (Berardi, 2010b; Lazzarato, 2014). Of special relevance to our research is the philosophy of radical immanence of Rossi Braidotti (2006; 2013; and 2019), which has led to the creation of a posthumanist ecophilosophy. This gives a further impetus to Guattarian ecosophy, in the sense that it offers insight into the possibilities of an alliance between the critique of humanism and anthropocentrism, so as to catalyze materially differentiated experiences beyond the attributes of intentionality or morality, while thinking the emancipatory possibilities of a pragmatics of an ethico-aesthetic existence which unfolds in "complex interactive ecologies" (Braidotti and Bignall, 2019, 5). The starting point is the assumption of a constitutive transversal relation between human and non-humans, organic and inorganic, living and non-living life forms. By emphasizing a vitalism based on a monistic notion of matter that runs through cultural, natural and technological entities, Braidotti's project focuses on understanding how can we become *otherwise other*, by departing from a reformulation of the understanding of ourselves, of our systems of value and our relations. By making epistemology and ontology indivisible, posthuman ecophilosophy explores the possibilities for other modes of being, feeling, thinking and acting beyond the human but without excluding it, redefining accountability in a context of systemic crises.

¹⁰¹⁴ The scope of this generalization of ecosophy can still be seen, considering that, as Erich Hörl (Hörl, 2017, 1) pointed out, it seems that there is no area that cannot be considered as an object of ecological reformulation. In this sense, Hörl argues that our era is characterized by the emergence of a new historical semantics based on the ecological perspective

¹⁰¹⁵ Regarding this aspect, Guattari has stated: "the previous condition to these transformations [of mentalities] is the awareness that it is not only possible, but necessary, to change the actual state of things, and that it has never been more urgent. It is only under an atmosphere of freedom and emulation that new modes of habitat can be experienced, and not by force of laws or technocratic resolutions" (Guattari, 2015, 44).

Both Guattarian ecosophy and Braidottian ecophilosophy are based on the assumption that we live in posthuman times, given that both human and non-human beings are currently experiencing profound mutations that determine individual and collective subjective formations. The material and socioeconomic reconfigurations that have been taking place throughout the world prove the value of a study whose aim is to diagrammatize its impacts on the modes of subjectivation, sensibility, perception, organization and action. The twofold posthumanist and post-anthropocentric inflection implied in both models of thought not only engages in a critique of humanistic ideals and species hierarchy, but also proposes alternative conceptions of the self, of the human being, of society and of the arts, in the task of imagining alternative present and future worlds. Hence Braidotti takes up the Guattarian mandate of conceiving existential modalities different from a dominant subjectivity manufactured by advanced capitalism, distributed along mass media and strengthened by the state apparatus. The ecophilosophy she develops engages in the proliferation of ethical itineraries that help us building an affirmative politics (Braidotti, 2018a), while bringing the tools so as to recompose a new sense of communal, trans-species bonding, that is to say, a new social nexus. Braidotti suggests creating this novel bonding by redefining concepts such as *kinship*, *interdependence*, *reciprocity* and *responsibility*, not only among humans, but also among non-anthropomorphic beings, technified alterities and incorporeal species such as values, which, as in Guattari's ecosophy, also partake in complex processes of self-affirmation.

The hypothesis that organizes Guattarian ecosophic perspective is that a progressive intervention on individual processes of subjectivation —mental ecology—, as small as it could seem, can have immediate consequences on collective becomings —social ecology—, which would eventually lead to unprecedented transformations at a bio-geophysical scale —environmental ecology—. This practice of production, care and sustainability of the habitat is of a material order —since it fosters a sense of responsibility for animal and vegetable species— as well as immaterial —since it cultivates the values of solidarity and reciprocity—; furthermore, it not only deals with “already installed living forms”, that is, actualized in the present, but also leads toward the production and care of “forms of life yet to come” (Guattari, 2015, 50-51). Environmental governmentality is unable to make a connection between the material and the immaterial, which would facilitate a simultaneous change in environmental, social and mental conditions.¹⁰¹⁶ Guattari's most original contribution to environmental thinking and practice lies in the fact that he was able to find a “principle common to the three ecologies” (Guattari, 2000, 53), that is, the insight that every single expression of life —organic as well as inorganic— unfolds along ethical, aesthetic and political lines. Existential territories are not maps that represent any given reality, but refer to modes of inhabiting through which we experience our everyday life; they are the registers from where we are constantly defining and redefining, forming and deforming, building and destroying, configuring and reconfiguring the Earth. Our individual and collective habits depend on a pragmatics of

¹⁰¹⁶ According to Guattari, ecologist parties engage in an identitarian thinking that leads them to narrow their approach to an ecology of nature divorced from the social and the environmental: “If you ask ecologists what they intend to do to help the homeless in their suburb, they generally reply that it's not their responsibility. If you ask them how they intend to free themselves from a certain dogmatism and the practices of small groups, many of them will recognize that the question is well-founded, but are quite unable to suggest any solutions!” (Guattari, 1995, 128).

existence that may become as repetitive as creative; in any case, its main feature is the processual openness that holds the singularization of subjective formations as an actual possibility. The mobilization of “soft subversions” of subjectivity (Guattari, 2009a), that is, innovative modes of being evolving across the three ecologies, enables each of the existential territories to be “made ‘habitable’ by a human project” (Guattari, 2000, 53).

The subjective creativity claimed by ecosophy help us understanding culture as a set of situated embodied aesthetic practices entangled in universes of value. This approach, however, does not imply the discredit of artistic creation, rather the opposite. Within the ethico-aesthetic paradigm, art becomes the zero degree of creativity and affirmation; therefore, it plays an important role in the ecosophic production of new environments, new singularized subjectivities and new trans-species assemblages. For Guattari —whose transdisciplinary experimentations led him to write numerous theoretical and critical analyses of works of art—, poetry, music, painting, cinema and sculpture can become “existential supports for focal points of subjective affirmation” (Guattari, 2015, 97). In other words, the work of art constitutes a nucleus of existential creativity that actively engages all the bodies that partake in it —the creator as well as the user—, creating lines of flight that enable the possibility of exploring the transformative capacity of the ecosophic articulations. Seen in this light, art can be understood as a technology for the production of subjectivity, a catalyst of existential formations that are simultaneously entangled in the sociosphere, the biosphere and the technosphere, territories that experience a myriad of ethical, aesthetic and political mutations. It is precisely this “quality of subjectivity” —that is, this practical, creative openness—, what in Genosko’s words, “holds together art and ecology” (Genosko, 2009, 76) in Guattarian ecosophy. The vectors of singularization preserved by the work of art are the result of the method of the critique as affirmation put into action by the ecosophic artist, and are the very materials with which to model a kind of subjectivity that is capable of resisting the axiomatics of signification. Guattari always insisted that this does not turn artists into revolutionary leaders. The relevance of art practice in his system of thinking aims to highlight the importance of the aesthetic character of the ecosophical practice and, in particular, the way in which “politics operates aesthetically”, as researcher Stephen Zepke has pointed out (Zepke, 2007).

The purpose of our research is to map out the liminal space between ecosophy and artistic practice. Specifically, we are interested in analyzing the way in which the critical-affirmative insights, tools and methodologies offered by the ethico-aesthetic paradigm have been and are being assembled, incorporated and accommodated by artists, and placed at the service of practices of existential singularization. This exercise does not imply a subordination of art to ecological imperatives —namely, fighting pollution and natural resources depletion—, or to a transcendental concept that may be used for judgement —the ecosystemic balance—. As noted by Gary Genosko (2009, 74), for Guattari, ecology is not the umpteenth accessory of art, nor is art’s latest secret weapon. Neither does it mean to put ecosophy under the protocols of art history, art theory or the teaching of art. In fact, if art is the force that most effectively resists the dominant habits of thought, it can also resist against itself, in the sense that is capable of dismantling art as an institutionalized and commodified

apparatus and as a specialized disciplinary field, which would thereby transform its very social ecology. The will of bringing together the ecosophical perspective and artistic practice strives to understand the sense in which art can contribute to intensifying subjective transformations — namely, “of knowledge, culture, sensibility and sociability” (Guattari, 2000, 49)— in nowadays historical coordinates. Our study will set a complementary relation between, on the one hand, the generalization of ecology advocated by ecosophy as a pragmatics of existence, and on the other hand, the specificity of art as an practice that in turn operates on an ecological register. This alliance between an analytic productive system that promotes a political, social and cultural subversion based on creation, and an affective assemblage that allows the interruption of systems of representation and the construction of new subjective territories, is what we broadly call *ecosophical aesthetics*.

How can the current crises be perceived as side effect of a crisis of modes of existence? What exactly do we mean by affirming that capitalism has penetrated every aspect of human and non-human life in a world marked by technological mediation? How can we apprehend the inherent creativity of modes of existence and to which extent does this understanding facilitates an enrichment of our relation with a more-than-human alterity, and at the same time challenges the ongoing capitalistic subjections? How does art gets involved in the transformation of modes of being, feeling, thinking and acting, paying attention to the renewed sense of trans-species interconnection that brings about the transversal phenomenon of climate change? How can artistic imagination be conjugated with social machines and political action so as to provide a critical and creative response to environmental devastation, social inequality, existential repression, soaring authoritarianism and the homogenization of habits of thought in the Anthropocene? In short, how can we think the intersection between an ecological conception of art and an understanding of existence as an ecological creation, as two strategies actively engaged in the construction of a sustainable future? This interlinked of questions will guide the development of our research, which, by transversalizing Guattarian ecosophy with the art practice of Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann and Critical Art Ensemble, evaluates the possibilities of defining art as an aesthetic technology for the production of dissensual subjectivities; this is an endeavor in which not only art itself is engaged, but also an expanded creativity that encompasses existential self-production as a work of art. The analyzed projects will be simultaneously considered objects and subjects of ecosophical articulations that operate as existential catalysts and materialize territories beyond the axiomatics of capitalization and signification.

Guattarian ecosophical sensibility offers a renewed conception not of political art, but of the possibility of the political in every artwork, a quality that traverses all historical, spatial, mediatic, stylistic or linguistic coordinates. The element that transversalizes art and ecosophy is the ethico-political reinvention of life, the creation of new systems of value and the development of new modes of coexistence. The ecosophical cartography enables one to rediscover the creative force that lies in all beings, from which is possible to conceive and eventually inhabit new singularized, heterogeneous and relational territories. Art facilitates the relational and creative prospection of

subjectivity because its ontogenetic creationism avoids being overcoded by an exterior model that evacuates contingency and complexity. It is in this sense that the work of art can be defined as an ecosophic machine that heterogenize existence by intensifying the interaction between the various components of the territories involved in its operations. It should be emphasized that the activist character of artistic practice is not a given fact, in other words, it is not an attribute that exists in *a priori* conditions; on the contrary, and just as well as the conformation of subjectivity, it depends on a pragmatics that articulates it through multiple ecologies. The pertinence of the selected artistic case studies is justified by the existential impact promoted by its ethical, aesthetic and political complexities. The singularity of its affective dispositions —the experimentations, deviations and mutations triggered by the artmachines— insufflates movement to the subjectivity adjacent to them; that is to say, they reinstate a vitality that has been captured by the semiotic devices that subjects existential modalities to transcendental norms. Our aim is to examine the strategies mobilized by creators which allow us to describe their projects as affirmative paradigms of an aesthetic activism that not only contributes to transform social and environmental ecology, but also the ecology of the psyche, what would eventually transform the existential territories of the creators themselves.

3. Comments on the title

The title of our research, *Ecosophical aesthetics and the production of posthuman subjectivity in the age of semiocapitalism, 1989-2019* (“Estética ecosófica y producción de subjetividad posthumana en la era del semiocapitalismo, 1989-2019”), outlines the conceptual, methodological and chronological coordinates of our field of study. Hereunder, we would like to specify the particular sense of each of the thematic areas as illustrated in the title, explain their operational relation, and consider the extent to which they address the problem posed. The first of them, ecosophical aesthetics, can be divided in two concepts: *aesthetics* and *ecosophy*, which, taken as a whole, could be described as the thinking of ecology, or better, as an *ecosophical sensibility*. The genealogy of the term *ecology* goes back to the investigations of German naturalist and philosopher Ernst Haeckel, who first described his original concept of ecology in his *Generelle morphologie* (Haeckel, 1866), where he defined it as an “economy of nature” that followed the Darwinian model of natural selection. Haeckel is believed to be the one who coined the term *ecology* and the founder of the discipline of biology, which studies living beings in their mutual relationships and in relation to their environment. Far from systematizing a biological approach to ecosystems the way Haeckel did, Guattari’s *ecology* claims for a singularization of existence on the basis of a triecological vision. The elemental premise is that capitalism has diminished the complex networks that governed our relation with the world, and its necropolitical effects are evidenced in the erosion of social relations —as a consequence of the impoverishment of collective modes of being—, in the imbalance of natural world —as a consequence of the deterioration of the environments—, and in the invisible penetration of capitalistic universe of value into the psychism —which has impoverished mental ecology—. These developments flatten out forms of life and evacuate the values of alterity, difference, tolerance,

solidarity, etc. In the face of this homogenization of habits of thought, the ethico-aesthetic perspective mobilizes a relational, alterified and singularized pragmatics of existence that, eventually, enables a re-appropriation of the technologies for the production of existential configurations.

The expression *ecosophical aesthetics* refers to Félix Guattari's inquiry into the conditions of subjective production in an attempt to rethink and transform our ways of being in the world. *Ecosophical aesthetics*, synonymous of what the philosopher called "metamodelization" (*métamodelisation*) (Guattari, 1995, 22) or "schizoanalytic cartography" (Guattari, 2013, 65), constitutes a practice that strives to create and sustain coordinates of habitat; or what is the same, to recompose the existential corporeality of modes of existence (Guattari, 1995, 7). This modelization of the self—which is always multiple, hence the insistence on the notion of the *assemblage*—is developed according to the parameters of an ethico-aesthetic paradigm that goes beyond Freud's and Lacan's scientist models, which compromised the singularity and complexity of subjectivity, as a result of their obsession for reductive patterns and general laws. In light of the serialization of modes of life promoted by mass media, it becomes imperative to re-apprehend the processual creativity intrinsic to subjectivity. This is the first step for making heterogeneous worlds proliferate, which would, in turn, interrupt the logic of generalized equivalence of capital and transform modes of being by affirming an elemental diversity, difference and alterity. The ethical dimension of Guattari's paradigm refers to the decisions we make in relation to the cartography or subjective modelling one would be willing to create; it expresses a situated positioning, which in turns indicates a rupture from already existent subjective models. Here aesthetics is primarily concerned with the production of subjectivity, that is, a genuinely creative production that is capable of circumventing molarized representations in the social, mental and environmental plane, while persisting in the effort of creating and recreating a disobedient subjectivity.

If Guattari refers indiscriminately to "metamodelization" and "schizoanalytic cartography" is precisely because the singularity or autonomy it strives to achieve—in the sense of preserving an internal coordinates—makes it similar to the existential territories of the schizophrenic, who is devoted to a creative, differentiated and bifurcated practice, governed as it is by an elemental heterogeneity that overflows any simplistic model. All bodies are summoned up to this practice of subjective self-modelling. Creativity is not within the competence of any particular discipline; is not even a property of human psychism; creativity is accessible to everyone and everything. In a context of a crisis of existential imagination, Guattari situates the practice of aesthetic creation in a privileged position, given its permanent capacity to invent coordinates and engage with machinic productions of subjectivity in our technologically mediated world. Aesthetics is not here concerned with the study of beauty, but with the intensification of a sensibility that ignites complex processes of interconnection of multiple ecologies, which, considered as a whole, are an integral part of an "ethico-political articulation" (Guattari, 2000, 28). It deals with the problems arising from a contamination of the imaginaries, the deterioration of environments, and the diminishing of social and individual becomings, in a transversal way. Guattari named the transdisciplinary ecology he

developed in the 1980s as “ecosophic cartography” (Guattari, 1995, 128) which, in retrospect, replaced the “schizoanalytic cartography” of the 1960s and 1970s. While the latter was aimed to create a subjective existential territory, the ecosophic cartography seeks to give rise to ecosystemic transformations at a planetary level —the purview of integrated global capitalism— by including the environment.

Following the path set out by Friedrich Nietzsche, Félix Guattari, together with Gilles Deleuze and Michel Foucault, gave prominence to the non-human quality of existential formations. Subjectivity does not only operate within the domains of the “faculties of the soul”, the “interpersonal relations”, the “intra-familial complexes”, or the “the psychogenetic stages of psychoanalysis”; it is also produced by “large-scale social machines of language and the mass media”, which, according to Guattari, “cannot be described as human” (Guattari, 1995, 9). Psychism is not immune to the seductive power of television, advertising and mass media; on the contrary, these powers “operate at the heart of human subjectivity, not only within its memory and intelligence, but within its sensibility, affects and unconscious fantasm” (Guattari, 1995, 4). Considering the inherent heterogeneous components of subjectivity paves the way for understanding the non-homogeneously human character of life. The co-production of subjectivity by non-human machines implies the transition from the paradigm of communication to a paradigm of enunciation. The aim of this operation is to think how a concept of existence —far from the unitary subject of transcendental reason and rational consciousness— is capable of disrupting the equivalence between the subjective and the personological; therefore, it can disassociate subjectivity from moral universalism and liberal individualism (Braidotti, 2013, 190). If human language can be defined as a signifying discursivity, the move from the paradigm of communication to the paradigm of enunciation leads one to appreciating the a-signifying discursivity of animals, technical machines and art, whose expressivity cannot be reduced to signification; therefore, they can be considered as a non-human figures of expression (Guattari, 1995, 36).

The vital materialism of Deleuze and Guattari defines life as a plane shared by more-than-human subjective territories, and not as something owned by a subject as opposed to an object. A common ground in which an immanent life is felt and embodied by everyone and everything challenges distinctions between body and spirit, the corporeal and the incorporeal, the organic and the inorganic, and so on. In the philosophical monism of Spinoza, Leibniz, Bergson and Deleuze and Guattari, there is no room for any anthropocentric narrative, that is, a story told by any particular subject. Along with Deleuze, Guattari defines subjects as “desiring-machines” (Deleuze and Guattari, 1983, 1) that engage in all sorts of productive, creative and mutating connections with a multitude of other desiring-machines. Subjectivity is not an inanimate entity cut-off from the environment, but a reverberating multiplicity, a constantly emergent refrain: “Open and full of potential, this subject is truly a work in progress/process, outflanking both essentialist and constructionist postulates” (Genosko, 2009, 77). The limits of the self are always provisional, negotiable, and their components remain in an ongoing process of assemblage. Subjectivity is seen as a nomadic corporeality, a provisional mapping of situated, embedded and embodied positions

“in which there is not triumphant *cogito* supervising the contingency of the self” (Braidotti, 1994, 41). This is what Guattari calls a “machinic interface” in a constant process of aggregation, what makes it capable of avoiding the biopolitics of representation (Guattari, 1995, 30). Because they are engaged in all sorts of relations with their exteriority, the immanent and material articulations of desiring subjectivities are primarily ethical, which explains their propensity toward differentiation and alterification. Seen in this light, the work of art becomes an assemblage or a machine that is orientated to its exteriority, unfolding all sorts of non-human becomings: “animal-, vegetable-, Cosmic-, and machinic-becomings” correlative to the “acceleration of the technological and data-processing revolutions” that we are witnessing today (Guattari, 2000, 38).

As art theoretician Simon O’Sullivan has pointed out, thinking the subject matters, because it is “the site and locus of a kind of battle against the homogenizing powers of capitalism, and specially its reduction and standarization of heterogeneity” (O’Sullivan, 2012, 2). Deleuze and Guattari (1983) have argued that capitalism constitutes a machine for the production and control of subjectivity; Guattari singly (2009a; 2009b), and together with Éric Alliez (1996) or Antonio Negri (1999), re-elaborated this coordinates in his conception of semiocapitalism, which has been taken up by a great number of authors (Lazzarato, 2006a/b, 2014b; Berardi, 2007, 2009a, 2009b, 2010a; Genosko, 2009, 2012). The premise is that capitalism is less a device that activates a set of particular exploitative forms, and more a machine that invests itself in the process of coding experience and relationships, which axiomatizes not only the economy but also the subsistential conditions of every form of life.¹⁰¹⁷ The mental ecologies are saturated with signs that mobilize a sort of constant psychic impulse that simultaneously personalize and depersonalize the subject, granting it freedom while neutralizing any possible deviation. Semiocapital refers to the crystallization of capital flows across subjective territories, hence it can be described as a specific mode of a capitalistic writing on existential modalities. The ecosocial crises would be nothing more than side effects of this molar subservience and molecular incorporation. While the theory of the Capitalocene (Moore, 2016; Haraway 2016a, 2016b) claims that it has been capitalism —and not an abstract and totalizing *anthropos*— the cause of the global geological disruption, semiocapitalism refers to the ubiquity of subjective writings under capitalist encodings, naming a development that can be called *molecular colonization*. Our research assumes that semiocapital determines the conditions of the production of subjectivity in our contemporary world, what nevertheless brings into play not only repressive inflections —producing standardized and socially-subjected formations—, but also liberating ones —processualizing existence through affective semiotics that short-circuits molar representations—. This critical-affirmative ecosophical analysis allows us to understand that microfascisms proliferate throughout the world; however, it is in this same world where other alternatives can be glimpsed and materialized.

The temporal framework of our study is loosely situated from the second half of the twentieth century to the present. Even though the periodization of the genealogy and the central case studies

¹⁰¹⁷ Here we use *invest* in the sense of *investissements*, term used by Deleuze and Guattari as a French word for the Freudian concept *Besetzung*, which has been also translated into English as “cathexis”. *Besetzung*, among other many senses, means to mobilize, to transform and to occupy.

overlap, two segments can be distinguished: the mid-1960s and late 1980s. The major events of 1989 —the fall of the Berlin Wall, the collapse of the Soviet Union and the end of the Cold War— indexes the emergence of a new transnational order in which the unequal division of societies in a First World, Second World and Third World, seemed to dissolve into a single common world. Taking the years between 1989 and 2019 as a reference, our research seeks to rethink the temporal and spatial compositions of the political economy in the global present. In a general sense, we try to investigate the political, economic and cultural implications that made 1989 a turning point. In a more particular sense, we try to analyze the impacts of this turning point on the thinking and the practice of art. Our cartography of the post-1989 political economy is indebted to the Former West project, a curatorial and artistic research experiment initiated and developed by BAK, *basis voor actuele kunst*, Utrecht, from 2008 to 2016. “Former West” is a direct reference to *former East* and, in a literal sense, it is an ironic, critical and methodological proposal to imagine another present and an immediate future from a postcommunist and postcolonial imagination. As curator Maria Hlavajova has pointed out, the objective of the Former West project —this expression has never been put into circulation, despite the fall of the Berlin Wall symbolized the beginning of that common world— was not to confront two ideological blocks, but to “former the west as a way of undoing Westcentrism in the resilient economic, technological, political, and epistemological infrastructure of power and domination that allows for various forms of totalitarianism, contemporary fascism included, to preside over our lives” (Hlavajova, 2018, 16).

The fall of the Berlin Wall inaugurated a temporality that has also been named as post-ideological, post-utopian and post-apocalyptic (Fukuyama, 1992). According to Maria Hlavajova and Simon Sheikh (2018, 22), the year 1989 confirmed the desired transition of the west to strengthen its hegemony, that is, it achieved “the neoliberal integration of the economies of the postcommunist east into western-cum-global capitalism and the subjection of political sovereignty to the rule of transnational agencies —a goal that was successfully achieved without liberating the east from the adjective former”. We can nowadays attest that the access to the common world that started at the end of the Cold War did not erase geopolitical divisions, but rather intensified them. Evidence of that is the current generalized use of the expressions “global South” and “global North”, and especially the universality of Western modernity implied by this new division. According to Hlavajova and Sheikh, with the advent of the new global order, art, instead of being constituted as an umpteenth *post*, becomes contemporary as a way to temporarily synchronize with a constantly changing world. This contemporaneity, instead of being about a specific temporal condition, refers to a continuous present of a cultural and geopolitical multiplicity with which art can satisfy its transnational agency without sacrificing identities and national histories.¹⁰¹⁸ In this sense, the year

¹⁰¹⁸ As pointed out by Hlavajova and Sheikh, the contemporary condition of art started in the aftermath of 1989 “was a place marked by different levels of integration into the matrix that is contemporary art and political economy, with the creation and blurring of new peripheries and centers, rooted in a mixed economy of national art councils that mingled seamlessly with private foundations, dealers, and collectors from all around the world. Critically, it was a space that contained different temporal arenas —those of the included and of the not-yet-included; of the newly (re)discovered and of the soon-to-be-forgotten— all happening concurrently, with historical artworks presented as contemporary and contemporary artworks quoting historical styles and forms. This is the composition of the art world as it has been installed since 1989. We suggest giving this constellation a name: *former west*” (Hlavajova and Sheikh 2018, 21).

1989 does not express a particular periodization, but an implosion, a dislocation and a multiplication of the coordinates that used to define historical temporality, which in the art field have been expressed as the dissolution of modern divisions of art between production, distribution and consumption; between art, the social, the curatorial and the educational, or the political and the critical (Von Osten, in Hlavajova and Sheikh, 2018, 67-79). If the term *former East* denies *de facto* the right to share the same present as the West, the persistence of those divisions means that the revolutions have failed. Here the problem is of an historical synchronicity and a practical implementation: “only within a shared temporality can the divide between west and east (and, by extension, the global South) be abolished in a common emancipatory praxis”. Therefore, “Former West” is a method to think about “the incessant present”, and to “think and live through its alternatives”, because it puts into question Western hegemony in the new global order after 1989 (Hlavajova and Sheikh, 2018, 23).

Apart from being a viewing device that helps us navigating in the material conditions of our present times, “Former West” becomes a tool to intervene in the present, in other words, “a curatorial intervention into the contemporary” that seeks to dismantle a notion of the Western world based on economic, technological, political and epistemological relations of power and domination (Hlavajova and Sheikh, 2018, 25). In a period when in the West there is a proliferation of patterns of nationalism, racism, xenophobia, misogyny, and climate change denial, the task of imagining a new present and future becomes an imperative. How can aesthetic practice contribute to imagine and inhabit a post-western world? Following Hlavajova and Sheikh, our intuition is that art has a privilege role, not for exploring its conditions of existence within a particular historical time, but from the perspective of how “art conditions the very temporality of this historical moment”. It is a question of “Grasping —*with* and *through* art— the contemporary” in order to materialize a new political economy (Hlavajova and Sheikh, 2018, 28). Our research assumes a concept of *globalization* defined by the opening up of trade borders, the realization of the “open society” (Bergson, 1932; Popper, 1974), the emergence of the “global village” (McLuhan and Powers, 1994), of corporate capitalism (Barthold, 2018), the complementarity of multilateral, interdependent and supranational levels (Sassen, 2007), and the development of financial wars (Alliez and Lazzarato, 2018). The transformations that favor the development of globalization are not new, but they go back to the transformations after the Second World War, with the division between West and East, the dialectic of capitalism and communism, the economic development, the strengthening of the power of nation-states, and the progressive removal of the Third World economic dependence. Globalization can also be identified in the historical world order that started in 1492 with the colonization of the Americas and the subsequent partitioning of the world in Europe, Asia and Africa, economic mercantilism, slave trade, and territorial wars.

The post-1989 regime describes the generalization of an existential modality that remains enclosed by capitalistic valorizations —a “de-singularized” existential territory, in terms of Guattari—, which constitutes one of the key elements of an economic, subjective and productive system. As pointed out by Maurizio Lazzarato (Lazzarato, 2014, 8), it could be said that no subjectivity has been

created after 1989; therefore, our historicity is still configured by the imaginaries that crystallized in the global order that followed 1989. As Guattari has noted (2015, 271), the metastasis of the subjectivity of general equivalence in the social body evidences the impossibility of fighting capitalism only from its exteriority —as intended by philosophers such as Slavoj Žižek or Alain Badiou, “whose residual Hegelianism is merely the prelude to nostalgic longings for neo-Leninist certainties” (Braidotti, 2012, 180)—; this impossibility claims for a critical and affirmative ecosophical pragmatics capable of neutralizing the capitalistic repressive developments in our everyday life, in our neighborhood relations, labor, and social, and in our institutional and disciplinary practices.

4. Aim and scope

The objective of our research is to analyze the specific procedures through which art contributes to the singularization of subjectivity, disrupting the operations of semiotic subjection and triggering processes that result in the production of posthuman subjectivity, this latter understood as a result of the inflection of the “not-One” (Braidotti, 2013, 95), or of a process of “depersonalization” (Sauvagnargues, 2016, 28). The hypotheses that will be tested in the unfolding of our research are multifaceted and interrelated. The first one is that the ongoing systemic crises are significantly impacting on human praxis as a whole, reaching existential formations as well as the practice and the thinking of art. The subjective and geopolitical transformations that took place after the second half of the twentieth century have prompted the emergence of an *ecosophical ethos* that reconsiders economic, subjective and social production on the basis of a renewed sense of finitude and responsibility toward alterity. The technoscientific innovations bring opportunities to dismantle an essentialist, dualist, transcendental and universalistic thought that determines the consistency of the self, of social relations and of systems of value. In turn, artistic creation can be understood as a mechanism capable of enriching existential modalities, making them more diverse, more plural —restoring a capacity to experience a plurality of sensations, realities, worlds—, liberating them from the reductionism in which they have been confined by capitalist homogenesis and the primacy of language and the signifier. Along with Guattari we understand that, by transversalizing subjectivity with its exteriority and activating all kinds of relations of production, the experimentation of art enables the construction of subjective dispositions in which the human is only one among many other components arranged in a non-hierarchical multiplicity. Even though we think art cannot change the world the same way politics does, it can effectively transform our imaginaries and our sensibility, and, despite being part of the order or microphysics, this constitutes a revolutionary quality from which a mutation of the established order could eventually take place.

Following Guattari, we tentatively define art as an aesthetic technology that fosters the engenderment of a heterogeneous subjectivity. The concept of *technology* is taken from 1980s Michel Foucault’s latest writings (Foucault, 1982; 1984; 1999), where the study of subjectivity constitutes

an opportunity to think about the mechanisms of power that “determine the conduct of individuals” and that may act upon oneself. The “technologies of the self” are described by Foucault (1982) as the operations “which permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves”. For Foucault, as well as for Guattari, the production of subjectivity is the anchor from where the *socius* can be transformed by a transversalization of social, ethical and aesthetic forces. This mutation involves the design and implementation of devices for the production of existence, of mechanisms for self-government, of processes for self-modelling, which disrupts identity as it is naturalized in the social. This tendency of subjectivity for self-production and self-transformation is coupled with the prospection and construction of ontological dimensions that redefine experience, which brings its political nature to the forefront.¹⁰¹⁹ If philosophy, as Deleuze and Guattari have argued, “invents modes of existence or possibilities of life” (Deleuze and Guattari, 1994, 72) by activating new practices of thought, imagination and understanding, which because of their innovative character resist to capitalist homogenesis, could we assign art such a task? If, as Genosko has argued (Genosko, 2009, 86), “Guattari investigated ecology’s potential through its contributions to subjectification in relation to aesthetic examples”, what kind of creative and subversive developments the exercise of updating this relation may trigger thirty years after his decease? The main purpose of our research is to think about the possibilities, implications and operability of a conception of the work of art as an ecosophical pragmatics defined by its affective-subjective, ethico-aesthetic, critical-affirmative and ontogenetic function, and as a politics of experimentation that breaks up with capitalistic enclosures and allow subjectivity to engage in a multiplicity of heterogeneous developments.

Guattari’s transdisciplinary ecology is grounded on the perspective that, in order to test the effectiveness of an emancipatory politics capable of resisting the conditions of biopolitical control, it is necessary to conjoin axiological universes with materializations of existential territories. Only by connecting these two orders could a revolution of mentalities take place, one that will put into question the blind trust on free market economy and the unequal benefits that bring in the sphere of the social, the subjective and the environmental. The recomposition of being advocated by the ecosophical project calls for innovative social, political artistic and analytical practices. The creative processes we would examine cannot be understood without the social, political and economic heritage that started after the Second World War and without the conditions of our physical, symbolic, political and social relation we hold across the environments. *Ecosophical aesthetics*, just as well as *the posthuman* and *Former West*, are perception devices or sensible interfaces; in other words, they are “interchangeable lenses” (Guattari, 2000, 43), or a “navigational tool” (Braidotti, 2006, 42) that allow us to analyze and intervene the present by resorting to the method of the critique as

¹⁰¹⁹ As Christoph Brunner, Roberto Nigro and Gerald Raunig have pointed out: “Technologies of the self or the care for the self are practices to be intended in their very political vocation. Political subjectivation is an ability to produce polemical scenes, conflicts, lines of flight, new modes of existence [...]. Political subjectivation is here to be interpreted as a real political experience or process of experimentation; an experience as a movement that wrenches the subject from itself and from its actual condition, an experience that by acting on the subject changes its ontology” (Brunner, Nigro and Raunig, 2012, 39).

affirmation. From a critical point of view, our research offers specific cartographies of the developments of the political economy since the 1990s, navigating among the cultural, political, economic and environmental disruptions that define our present times, which in turn infuse the posthuman, postnatural, post-ideological and post-historical manifestations of art and intellectual production. From an affirmative point of view, our research offers a comprehension of the way in which the analyzed works of art are capable of recomposing individual and collective subjective configurations, developing a new ethico-political sensibility that can materialize a new order of things.

The questions that organize our research, resulting from the concatenation of the core themes, could be formulated as follows: can art transform our modes of existence on the basis of a reformulation of our relation with alterity, being human or non-human, organic or inorganic? If so, what are its mechanisms? In what terms its existential impacts take place? What kind of compositions and consistencies the resulting formations acquire? At the same time, how do they transform our conception of life, of relationships, and of the very practice of art? Lastly, how could these mechanisms inform social, political, economic and institutional practices? A more precise way of addressing the issue would be: which strategies the artists we examine resort to when addressing the fundamental issues of our contemporary political economy, through works of art produced from a triecological perspective? In other words, what is the distinctive contribution of artistic creativity to the production of dissensual existential formations? How can art produce and sustain heterogeneous multiplicities, multi-centered assemblages, differentiated and diversified more-than-human collectivities, through its affective and complex refrains? In sum, how can art contribute to an intensification of an ethico-aesthetics of existence? If subjectivity is engaged in relational and creationist, situated and embodied diagrammatisms that qualitatively overflow personological boundaries, how can art history, as a humanistic discipline, contribute to the construction of this cartography and, hence, to establish an distinct political project? How can we do justice to the multiple implications drawn from a vitalist and materialist notion of subjectivity while developing a specific research that enables the experimentation of manifold performative encounters?

Our research explores the affirmative developments emerging from the encounter between Guattari's techno-materialist philosophy and the field of art practice and thought. This convergence allows us to redefine the art practitioner as an "ecosophic artist" (Alonso, 2019a), and art as an "ecosophic machine" (Alonso, 2019b), which are the conceptual personae that guide our analysis. The posthuman condition and the machinic semicapitalism could be described as two figurations that enable us to imagine the conditions of existence and resistance of our age in ontological, epistemic and political terms. These elements will be considered from a historical-artistic research in an attempt to answer the following questions: what would be the role of art in light of the challenges posed by climate change, resources depletion, and the multiple social and cultural crises the societies of the twenty-first century are facing? How can art practice be thought in alliance with the ecosophical perspective when attempting to developing sustainable subjective formations in the technologically mediated era of the Anthropocene / Capitalocene? Which value does sensibility

acquire in the context of an ecosystemic crisis that calls for new ways of understanding, relating and accountability toward alterity? What might we draw from art as a mode of being in the *socius*, in the psyche and in the environment, in order to contribute to a recomposition of individual and collective subjectivity in heterogenetic formations? Despite that, as pointed out by Guattari, the ethico-aesthetic paradigm never amounts to an aesthetization of the *socius* but a transversalization of aesthetics—an elemental existential creationism—, art preserves its singularity, not only because of its nature but also due to its operations —“this same concern with singularity is found in aesthetic creation—” (Guattari and Spire, 2002, 13-14). Our research will delve into the analysis of how aesthetic practice can offer a platform for the construction of heterogeneous existential configurations, which in turn will eventually transform the very practice of art.

As explained by the proliferation of studies in the last years, Guattari is at last being vindicated as a central figure for the psychoanalytic, philosophical and activist imagination. The influence of his thought continues to thrive, and his relevance is being recognized in numerous areas of inquiry. However, there is a limited amount of descriptive and prescriptive research from the fields of art history that would systematically analyze his conceptual tools and employ his semiotic methods of machinic experimentation, which are projected in a liberation of subjectivity and strive toward a liberation of thought from the systems of representation. The rationale for the pertinence of a critical-affirmative exploration of the encounter between Guattarian ecosophy and contemporary art is that there is no rigorous theoretical-historiographical-philosophical study about the relation between a conception of subjectivity that tends to its singularization, an immanent, vitalist and constructivist notion of art, and an understanding of the ethico-aesthetic paradigm as a tool that permits analyzing and producing existential modalities. It should be emphasized that analyzing the Guattarian corpus in a systematic way does not entail applying his concepts to the study of contemporary works of art in a literal way, as if it were a thought that has turned into a dogma. This exercise would fall into what Guattari and also Deleuze always criticized: namely, being captured by a system of representation that gets caught up in an exercise of fixation, delimitation and perpetuation. It is more a question of *thinking with* Guattari in order to understand his thought as a point of departure for the analysis of art in its engagement with an affective production of subjectivity. It is about exploring ways of updating his thinking in our present times, and inducing manifold encounters with contemporary creators and art creations so as to bear witness that thought, as well as experience, remain in constant becoming and respond to the problems of each particular historicity.

Our research connects Guattarian ecosophical pragmatics —and the recent engagements of contemporary thinkers on the basis of his thought—, with a constellation of art practices, as an opportunity to give an account of the processes of posthuman subjectivation engendered in the open system encompassed by the artist, the work of art and the user, which get involved in processes of experimentation capable of overflowing the systems of representation. In the first part, we will study the main assumptions of Félix Guattari’s ecosophy (chapter 1), Gilles Deleuze and Félix Guattari’s geophilosophy (chapter 2), and Rosi Braidotti’s posthumanist ecophilosophy

(chapter 3). All of them can be understood as philosophical expressions of radical immanence whose onto-epistemological developments promote the imagination of alternative modes of relation and political action. To accomplish this, we will thoroughly analyze the main stakes of the ethico-aesthetic paradigm in relation to the conditions of production of subjectivity in a world governed by capitalist homogenesis, and we will try to determine what role may art have in this project. We have selected the thematic areas of Guattarian thought more that become more relevant when thinking about the relations between art and ecosophy, which have been segmented in an “analytical or cartographic dimension” —that includes the sociopolitical analysis of the present, drawn by Guattari to describe the subjective economy of Integrated World Capitalism (chapter 1.1)—; an “epistemic or conceptual dimension” —where we will study how Guattari’s ecological thought led him to the key question of the production of subjectivity (chapter 1.2)—; and a “political or methodological dimension” (chapter 1.3) —in which we will examine the tools developed by Guattari so as to implement a pragmatics of existence in the social as well as in the artistic field—.

In the second part, we will examine the way in which the theoretical-practical devices provided by ecosophy, geophilosophy and ecophilosophy offer perspectives to develop a theory of artistic creation based on a double function, that is, affective (chapter 4), and subjective (chapter 5), whose developments are materialized in every practice, in every project, in every experience. This double nature lies at the core of the enunciative function of the work of art, now redefined as an affective assemblage made up by mixed semiotics. On the basis of the circularity between social machines and artistic machines claimed by Guattari as a tool to ignite a revolution of mentalities, we will try to define this double vision as an alliance between the aesthetic dimension of art and the creative dimension of subjectivity; this will be considered as the place for the ethical, the aesthetic and the political, from which to imagine and perform other modes of existence and relation between humans, non-humans and the planet. We will then test this double function in a genealogical study of precursory art practices that set in motion an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation that cut across the environmental, social and mental ecologies (chapter 6). The sense given here to *precursion* has nothing to do with influence, which would entail a lineal understanding of historical progress and an exercise of authoritarian power between two preexistent subjects. On the contrary, we prefer to talk about *inspiration*, that is, of an affective contact between a multitude of more-than-human bodies, in order to highlight the immanent condition of the embodied, situated, collective and singularized subjectivities that inhabit the rhizomatic, spatial-temporal coordinates. In the third part, we will thoroughly analyze, from a historical, theoretical and philosophical perspective, the strategies used by Perejaume (chapter 7), Tue Greenfort (chapter 8), Ursula Biemann (chapter 9), and Critical Art Ensemble (chapter 10) that mobilize the production of post-anthropocentric and posthumanist existential modalities, in the context of a political economy co-produced by all sorts of cultural, economic, technological and institutional machinisms.

Our purpose is to study the capacity of art to trigger a transformation of sensibility that would lead subjectivity away from models, frameworks and representations previously formed in the *sovius*, and

toward self-production and self-management. The selected projects will be studied from their impact on the sensible, this is, in relation with the affects and percepts generated in their encounter with art; these, in turn, will be considered as beings of sensation that decode dominant systems of representation by virtue of the unfolding of heterogeneous universes of values, and through the operations of the a-signifying semiotics. We will analyze the distinct case studies from their capacity to create new existential territories and coordinates; that is, to trigger ontological, ethical and aesthetic transformations away from dominant of habits of thought, relation and sensibility, and to configure sustainable subjective modalities embedded across the bio-sociotechnical continuum, generating affirmative ethical practices. By understanding the work of art as a sensible apprehension and a subjective production, we will think about the processes in which it gets involved with the system of metamodelization that defines Guattari's ecosophical object, formed by semiotic-material flows, machinic phyla, axiological universes and existential territories. The analysis itself will be conceived as an interface in which all these dynamics get involved, opening up a space for the production of a non-unitary, processual, multi-layered and differentiated subjectivity. The mappings or descriptions provided, which will simultaneously register how art operates upon ourselves, will give an account of the experimental quality of the work of art, one that overflows the regimes of interpretation and signification. The mappings will also facilitate evidence of the transversality between subject and object, body and mind, reason and emotion, human and animal, which governs every expression of life. Building on the developed cartographies, we will offer arguments in order to prove our hypothesis on the role of the ecosophic artist in the creation of singularized, alterified and complexified subjectivities, constituted on the basis of trans-species interdependences, and in the development of distinct ethical relations while composing a new post-anthropocentric and posthuman social nexus.

5. A techno-material proliferation of ethical, aesthetic and political modes of life.

Discussion and conclusions

Our study has undertaken the task of mapping the encounter between Guattarian ecosophy and a constellation of contemporary art practices as an opportunity to think the issue of the production of posthuman subjectivity in a world characterized by the impoverishment of existential configurations and the unequal access to economic and environmental resources. We have been particularly interested in explaining the ethico-aesthetic articulations of the analyzed works of art, seeing how they foster a self-production of affective subjective formations that break up with dominant modes of being, and paying attention to the way these fractures enable the access to universes of reference ruled by the continuum between the biosphere, the sociosphere and the technosphere. Trying to answer the question of how art can contribute to the intensification of an ethico-aesthetics of existence has meant, in the first place, scrutinizing the assumptions of ecosophy as a perspective that analyzes and, at the same time, produces modes of life that are traversed by environments —environmental ecology—, alterities —social ecology— and the relation to oneself —mental ecology—. The articulation between existential territories, axiological universes, material-

signaletic flows and machinic phyla promotes the modelization of intensive subjectivities; for this reason it constitutes a “micropolitics of existence and desire” that implies an “existential affirmation and commitment” (Guattari, in Genosko, 1996, 180). In this first part we have also seen how Deleuze and Guattari transform philosophy into a *zoe*-ethological geophilosophy that ceases to search a preexistent truth in order to address a problem by building a plane and the figurations that can operate on it, which manages to assemble thought with its historical and social conditions. By conceiving the elemental interpenetration of the physical, the cultural, the psychical and the technical, geophilosophy offers a non-representative paradigm of materiality that intensifies the expressionism of non-human life and develops a cosmic sensibility, an ethics of encounters and a politics of events. Braidotti’s posthumanist and post-anthropocentric eco-philosophy is a form of neomaterialist feminism that departs from the coordinates of ecosophy and geophilosophy in order to address the deterritorializing characteristics of technoscientific innovations and the subversive potentialities of the intersection between the affirmative politics and the ethics of sustainability. This alliance gives way to the composition of relations, systems of value and modes of trans-species coexistence that eventually develop “more inclusive practices of becoming human” and “becoming world” in our globally connected and technologically mediated societies (Braidotti and Bignall, 2019, 1).

Examining the interstitial space between ecosophy and art practice has allowed us to come to several interrelated conclusions that we may group in four sections. In the first place, the encounter between the ethico-aesthetic paradigm and artistic practice offers a non-transcendental and non-essentialist definition of life. In the second place, it supplies with a description of the work of art as a catalyst machine of sensible and subjective formations. In the third place, it enables the conceptualization of the encounter with art as a processual experience of alterification, complexification and singularization. Lastly, it provides an understanding of knowledge production as a prominently collective, creative and productive endeavor. The notion of *ecosophical aesthetics* indexes a conception of life as a work of art, and at the same time, characterizes the artwork as a practice that engenders new existential coordinates. This way, there is a feedback loop between *life as art*—an aesthetics of existence—and *art as life-production*—defined by the ontogenetic function of the work of art—. The double nature of the ecosophical pragmatics constitutes a Spinozian occupation that promotes the exploration of what a body can do and what is capable of becoming. In other words, the ethico-aesthetic sensations that emerge from a work of art facilitate the experimentation with limitless existential configurations, modalities and dispositions. It is worth stressing that the creationism released by the aesthetic encounter proceeds by a rupture with the dominant systems of representation. The inherent expressive polivocality of the work of art makes it impossible to translate it into the order of signifying semiotics. Art not only operates on a molar register—what would allow us to decipher cultural, historical and economic significations—, but also on a molecular register inhabited by non-linguistic affective signs that are experimented in each encounter and that induce all sorts of mutations. The operational condition for intensifying art’s catalytic potential consists in putting into practice its elemental disjunction, digression and difference: “Only by working on the disjunction, autonomy and independence of these

components, we could map its affects, its functions, its modes of action, its capacity for existential production, for transformation and for existential self-affirmation” (Lazzarato, 2012, 774). Below we will develop the main arguments that underpin our conclusions so as to critically discuss the obtained results and to justify the singularity of our analysis.

Along with Guattari, we understand that in order to develop a more sustainable relation with alterity it is necessary to forge a transversal, open, complex and emergent notion of individuation that goes beyond the anthropocentric assumption that the faculty for thinking is what fundamentally enables the access to being, given that “all sorts of other ways of existing have already established themselves outside consciousness” (Guattari, 2000, 35). Subjectivity is constructed by the interaction with other territories made up of organic, inorganic, economic, aesthetic, technological and semiotic components, and this propensity is at the core of its ecological nature; for this reason, it is not possible to speak of a subject proper, but of an overlapping of components of subjectivation. These existential assemblages are capable for self-organization and self-production, they are self-sustainable and do not necessarily cross over the individual; that is why they are better described as collective modes of subjectivation unfolding beyond the human. By replacing the transcendental existence of a being that pre-exists to its relations for a pragmatics of an immanent existence that imagines while simultaneously engenders its own coordinates of habitat, what comes to the foreground is the aesthetic, ethical and political character of subjectivity. Being no longer suffices: the emphasis is now placed on *how* to be. And inasmuch as the various modalities involve all sorts of choices, the ecosophical pragmatics restores in the first place a sense of existential responsibility: “A responsibility with regard to being, grasped as creativity, is what I have tried to present as ecosophy, as the wisdom of the *oikos*, not only the wisdom of inter-human relations but also that of the relations with the environment, with machinic phyla, with universes of sense, with existential territories” (Guattari, in Alliez and Goffey, 2011, 38). It is worth noting that the nature of this existential, creative, responsible and transformative constructivism is processual, inconclusive and has no other goal than the praxis itself: “The important thing is not the final result but the fact that the multicomponential cartographic method can coexist with the process of subjectivation, and that a re-appropriation, an autopoiesis, of the means of production of subjectivity can be made possible” (Guattari, 1995, 12-13).

Far from understanding ecology as a logic of discursive sets, functions and dynamics between organisms from an approach that fixes subjects and objects, Guattarian ecology is defined as a new “logic of intensities” that pays attention to the movement and the molecular materializations of the evolutive processes (Guattari, 2000, 44). While intensity is often defined as a force coefficient, Deleuze and Guattari, by following Spinoza, would redefine it as power or potency (*potentia*) that describes the affective nature of the singularized existential modalities. The difference between power and force is that the latter engenders relations that are produced by bodies, while the former concerns fluctuations or thresholds that are experimented *within* bodies. The singularized and heterogenic remaking of the modes of being in the world in which ecosophy is engaged with is carried out through a “micropolitics of intensification of subjectivities”, that is, through an

empowerment and multiplication of affects (Guattari, 1991). The intensive disposition or the “bringing into existence” of the self —the affective logic of intensities or eco-logic— entails developing a sensibility toward the molecular power formations that intervene into the formation of subjectivity (Guattari, 1995, 81). As Rosi Braidotti has pointed out, “to be an individual means to be open to being affected by and through others, thus undergoing transformations in such a way as to be able to sustain them and make them work toward growth” (Braidotti, 2011, 312-313). Even though intensities manifest themselves in relations, they should not, as Deleuze warns us, be confused with them. Intensity is “a physical reality [...] an intensive reality, an intensive existence” (Deleuze, 1992a, 32). For his part, Guattari holds that the intensive power of affect, although as-signifying, is “an instance of the engendering of the complex, a processuality in the throes of birth, a place for mutational becomings”. Because it does not remain confined to subject-object relations, the affect is not communicational but enunciative: “The affect speaks to me, or at the very least it speaks through me”; therefore, individuation takes place in collective assemblages of enunciation (Guattari, in Genosko, 1996, 160).

Thinking ecosophically means being capable of establishing connections between various fields, drawing unnoticed relations between psychic formations, social relations and environmental assemblages, and of implementing an analysis that maps new territories while creating them, that gives them consistency while imagining them. The prospection and modelization of territories not only invents possibilities of life, but also encourages to materialize them. In the face of the subjective impoverishment imposed by the axiomatics of capitalization, signification and existentialization, Guattari considers it imperative to organize new micropolitical practices guided by the values of solidarity, diversity and the common good, which are regarded as endangered, incorporeal species. Singularity is the principle of the machinic heterogenesis, as opposed to the capitalist homogenesis, which arranges subjects according to transcendental and universalistic values (Guattari, 2000, 50). The engagement with molecular instances —which dismantle dominant habits of thinking and engender new existential coordinates and systems of reference— paves the way for enabling the construction of a post-media era, that is, a time when new ways of being in the world, new sensibilities and new desires will open up, and when individual and collective processes of enunciation will become singularized. Such a pragmatics of a creative and intensive life has been defined by Michel Foucault as an “art of living counter to all forms of fascism” (Foucault, 1983, xiii), that encourages a creation of the self that differs itself from dominant models, “especially from that model of models, capital” (Guattari, 1984, 85), and that traverses classifications, hierarchies and norms that attempt to control subjectivities. This “*Ars erotica, ars theoretica, [and] ars politica*” (Foucault, 1983, xii) introduces desire into thought, into discourse and into action, and by doing so, it unleashes a micropolitics that fights against any forms of fascism, any exteriorized or interiorized repressive *a priori*, already settled down or to be settled down on ourselves.

The processual creativity sought by ecosophy does not entail abandoning large-scale political commitments, but to introduce a different order of interests. The old slogans that grouped collective aims within political formations will be replaced by creative subjective expressions that

have nothing to do with the logic of Hegelian and Marxist dialectics, or with the reductionisms or transcendentalisms of technocratic or moralistic ecology, but resemble the practice of the artist (Guattari, 2000, 52). Instead of focusing exclusively on solving material and economic problems, or on restoring humanistic values, ecosophy postulates a politics of self-management, self-affirmation and self-transformation characterized by an existential openness whose objective is to liberate life from what imprisons it. This disinterested pragmatics extends well into all spheres of life —social, economic, scientific, artistic, etc.— “in order to reevaluate the purpose of work and of human activities according to different criteria than those of profit and yield” (Guattari, 2000, 57). This politics of self-management or self-government of subjectivity will be capable not only of transforming the *socius*, but also the very political and institutional practice: “Before being economic, [self-management] should concern the very texture of the *socius*, through the promotion of a new type of relationship between things, signs and collective modes of subjectivation” (Guattari, 2011b, 102). This ecology of care enables a pragmatics of a non-transcendental life because it is not subjected to any exterior model, and, as Guattari has pointed out, “can only result from a continuous process of collective experimentation which, whilst always taking things further in the detail of life and respect for the singularities of desire, will nonetheless be capable, little by little, of ‘rationally’ ensuring essential tasks of coordination at the broadest social levels” (Guattari, 2011b, 102). The aesthetics of existence will domesticate —in the sense of resizing it at a singular and collective level— existential territories concerning the ecology of the mind, the ecology of the *socius* and the ecology of the environment, and will proceed in a nomadic way, because it will not depend on any hierarchical or contextual paradigm that may organize the expressions of enunciation. The resulting transversal multiplicity will modulate material and signaletic flows, machinic phyla, universes of value and existential territories, folding-in external influences and unfolding-outwards affects, opening up to all kinds of relations, encounters, exchanges and couplings experienced by affected and affecting bodies.

The ecosophical articulations are capable of promoting existential bifurcations when crossing “constitutive thresholds” that materialize a new habitat, a new territory, that is, a new existential earth (Guattari, 2000, 54). However, the creation of new territories is not enough: it is necessary to sustain them and provide them consistency; hence the relevance of the concept of the refrain (*ritournelle*). The transversality of the components of subjectivation is never self-evident; it has to be constructed by an ethico-aesthetic pragmatics of existence and a politics of immanent experimentation that, by bringing together schizoanalytic and ecosophical cartographies, could foster the emergence of vectors of partial enunciation. The intensive catalysis triggered by the ecosophical micropolitics is not bounded to any pre-established order; it only responds to the instance of the heterogenetic creationism and to the relations of sustainability in which all the components of subjective arrangement are linked together.¹⁰²⁰ As Guattari has pointed out, it only

¹⁰²⁰ “I shall endeavor here to get rid of the notion of two opposing *realities*, one objective, the other subjective, and replace it with that of two possible *politics*: a politics of interpretation that keeps going over and over the past in the realm of the unconscious phantasy, and a politics of experimentation that takes hold of the existing intensities of desire and forms itself into a desiring mechanism in touch with historical social reality” (Guattari, 1984, 86-87).

complies with the very “creative processuality” and with an “ontological responsibility which binds liberty and its ethical vertigo at the heart of ecosystemic necessities” (Guattari, 1995, 126). The pulverization of the subject and the ontological, semiotic and existential pluralism brought by the logic of intensities run parallel to the adoption of commitments in the fields of social, aesthetic and analytical practices; however, no longer according to a notion of a being already installed, but of a “being yet to come” (Guattari, 2015, 249) that generates “mutating existential virtualities” beyond the semiotics that constrain the self (Guattari, 1995, 120). In an attempt to go beyond an ecosystemic object that limits itself to given relations—to what is already created and established—, Guattari elaborates a conception of an ecosophical object that affirms a virtuality that brings forth existential configurations never thought, felt or lived, by moving along the circuit of the four ontological functors and connecting the actual and the virtual dimensions, the possible and the real, the ecologies of the visible and the ecologies of the incorporeal—. ¹⁰²¹ By molecularizing the self and connecting it to a diversity of components, the ethico-aesthetic paradigm dismisses the alleged universality of the capitalistic regime of the general equivalence, opening up to the possibility of regaining the plurality, heterogeneity and multiplicity of the world.

The ecosophical metamodelization concerns the self-production of singularized and transversalized modalities of the self, a practice where a myriad of systems of value, relations, sensations, ethics and aesthetics are articulated. It does not adapt itself into any exterior frame; instead, it produces its own existential supports so as to ensure its sustainability. The work of the schizoanalyst, the ecosopher and the artist becomes revolutionary insofar as it develops within the register of the molecular economy of desire. According to Guattari, the processual singularizing creativity of the collective assemblages will anticipate a transformation of the role of leaders, of the functions of the collective equipments and even those of the state, and not the other way round. ¹⁰²² The heterogenetic remaking of social practices will lead to a redefinition of the concept of *market* which takes into account the cogs of the state and its role in the production of subjectivity, and establishes its own forms of power and affirms new relations of force (Guattari, 1995, 123). The refounding of the political, far from a partitioning the common interests or conceiving it as an institutional practice or an ideological critique, will also imply a transversal re-articulation between the private and the public, as well as the social, the mental and the environmental, that invests itself toward the active production of existential modalities. From this transversality, a kind of general intellect is posited, one that decentralizes the role of the “intellectuals of transcendence” and the “preachers of the ‘moral generation’”, shifting toward an appreciation of a collective intellectuality that connects the world of teachers, social workers, and technical professionals with different ways of knowing, feeling and living (Guattari, 1995, 129). The theoretical and disciplinary practice will be in charge of generating and putting into circulation transversality tools capable of undoing the segregation we

¹⁰²¹ “Any apprehension of an environmental issue postulates the development of universes of value; therefore, of an ethico-political commitment. It calls for the embodiment of a system of modelization in order to sustain this universe of values, that is, in the case of the production of subjectivity, social, field and analytical practices” (Guattari, 2015, 61).

¹⁰²² “Only pragmatic assemblages that are directly engaged with reality on the basis of their own diagrammatic machine will be able to bring effective responses to contemporary social problems, without there being much to expect from the group and leaders who claim to have something to teach the masses” (Guattari, 2011b, 101).

face in every facet of our lives. In sum, ecosophical militant analysis encourages us to actualize infinite existential possibilities in the context of a new paradigm that, by fostering multiple ethico-aesthetic articulations at the core of mental, social and environmental ecologies, as well as of ecologies of the urban environment, of media, of teaching and of the arts, is capable of taking responsibility for our world and for the diverse beings that inhabit it.

The second part is devoted to the description of the implications of the work of art understood as a being of sensation —a concept developed in collaboration with Gilles Deleuze— and as a focal point of subjectivation —a theorization thoroughly developed by Félix Guattari during the 1980s until his death in 1992—. This distinction sustains the Guattarian account of aesthetic creation, based on a twofold function of affective deterritorialization and subjective crystallization: “the artistic practice exerts both an impact in the domain of the sensible, in the field of percepts and affects, and at the same time a direct contact with the production of universes of value, of universes of reference and nuclei of subjectivation” (Guattari, 2015, 117). The encounter with the work of art enables the intensification of the pragmatic quality of existence —the idea that there is no pre-existing subjectivity, but it is a creation in itself, a development in constant emergence— and of its heterogenetic nature —it is not the result of the activity of an isolated individual, but of non-structuralist collective assemblages invested in a relational and mutating creation—. ¹⁰²³ Therefore, an existential, ontological and transversal creativity is postulated, one in which subjectivity is involved in an incessant construction and reconstruction, an endeavor in which social, scientific, economic, technological and political machines coexist, collaborate and produce together. From this point of view, creativity is not only art’s raw material, but also refers to the processual and the emergent character of the modes of being in the world. By disrupting subject-object relations for the sake of an immanent and decentralized multiplicity, the self-production in which assemblages are involved is projected into a double focus: in the first place, on universes of value, to which we have access through a decoding or deterritorialization of pre-existing systems; in the second place, on a singularization process through which a new inhabitable referential territory is constructed. While universes of value are defined by their “complexification” and by their “unfolding of systems of reference”, existential territories are characterized by the “ontological self-affirmation”, what allows one to grasp a sense of self-apprehension and differentiation at the same time (Guattari, 1991). From this perspective, both existential territories and works of art may be defined as collective assemblages of enunciation. These heterogeneous agglomerations preserve a double nature: on the one hand, they are maps or cartographies of heterogeneous assemblages; on the other hand, they are nuclei of subjectivation whose main resource is their enunciative character.

The ontological creation and enunciation is developed as a *chaosmos*, that is, a relationship of

¹⁰²³ For Guattari, the function of enunciation and the existential function are interchangeable. The development of the concept of the *collective assemblage of enunciation*, as well as of the *diagram of heterogeneous assemblage that produces subjectivity*, aims to emphasize the diversity of the components that constitute them: “the existential singularization of the person in her relation to herself, as much as in the circumscription of her domain of alterity, [...] result from complex processes of the production of subjectivity. [...] rather than reducing subjectivity to only being the result of signifying operations, as the structuralists wished [...] it will be preferable to map the diverse components of subjectivity in their fundamental heterogeneity” (Guattari, 2013, 204).

immanence between complexity and chaos.¹⁰²⁴ A relationship described by Guattari by analogy with the process of osmosis; for this reason, he coins the concept of *chaosmosis*, one that not only conjugates *chaos* and *osmosis* but also *cosmos*. Chaosmosis describes a pragmatics and so defines an analytical, cartographic and generative tool. It names the process of affirmation of existential territories and of assemblages of enunciation immersed as they are in endless incorporeal universes.¹⁰²⁵ It constitutes an elemental, pre-individual and pre-personal creativity, from where all existential configurations are possible. In this sense, chaosmosis becomes “a force for seizing the creative potentiality at the root of sensible finitude —‘before’ it is applied to works, philosophical concepts, scientific functions and mental and social objects— which founds the new aesthetic paradigm” (Guattari, 1995, 112). The perception of alterified agencies amounts to the perception of complexity; it entails a sensibility toward the existence of universes of reference different from the dominant representations that attempt to construct and consolidate a generic life. In the face of the prevailing homogeneous and universalist notion of the self, the aesthetic paradigm focuses on the production of a singularized existence; this is, of a new “ontological texture” (Guattari, 1995, 106). The relation between subject and object is relocated in connection with alterity, and is now recomposed within collective assemblages that produce a chaomic enunciation. In a social context overcoded by a capitalist homogenesis whose impacts negatively affect the environment, the social relations and the relation with oneself, Guattari invokes the need of recomposing social, aesthetic, activists and other kinds of practices; practices of creation with oneself and with the other, of singularity and transversality. In this ever-evolving articulation of ecosophical practices, in this tireless construction of heterogeneous existential territories, in this implementation of new analytical and militant practices, we are all called to participate.

The critique Deleuze and Guattari make on the evolution of psychoanalysis focuses on the standardization and fixation of archetypes that the specialists of the psyche rely upon to classify their patients. Rather than being founded on universal archetypes of subjectivity based on structural relations, Deleuze and Guattari affirmed that psychoanalysis constitutes a discursive formation that gradually transforms over time. Guattari suggests that analysis should no longer subjugate behavior to pre-established molds, producing instead a specific subjectivity in each case; that is, a novel and unprecedented experience on the basis of elements of rupture with the systems of representation that endeavor to homogenize it. The contribution of Guattarian schizoanalysis lies in the fact that it is not limited to an individual or collective cure, but it is oriented toward the sustained engenderment of devices for the production of subjectivity in all realms. The metamodelization proposed by the ecosophical object does not restrict itself to the establishment of relations between

¹⁰²⁴ The chaos described by Deleuze and Guattari as the milieu of all milieus, the reservoir of all intensive differences, and in this sense, the operational condition of creation. As philosopher and curator Gabriela Berti has argued: “thought has to dive into chaos to attain its creative power. Chaos is also an outside of thought, while being inside at the same time (an inside deeper than any internal world). Thought emerges in the folding and unfolding of the lines drawn between inside and outside, mortal lines that liberate the forces of chaos to the eye of the cyclone. Therefore, chaos is an immanent condition of creation”. See Gabriela Berti (Berti, 2011), “Gilles Deleuze. Caos y pensamiento”, *Instantes y Azores. Escrituras Nietzscheanas*, n. 9, 132. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4094928> (Accessed September 3, 2019).

¹⁰²⁵ “The movement of infinite virtuality of incorporeal complexions carries in itself the possible manifestation of all the components and all the enunciative assemblages actualizable in finitude” (Guattari, 1995, 112).

the three psychic registers —the ego, the phallus, the great other, etc.—; in tis place, each production of subjectivity is engaged with is oriented to specific issues by the combined articulations of the four functors. It is about liberating the capacity of the unconscious for fabulation, which will be directed toward the future and the pragmatics, more than toward the past and a taken for granted notion of existence. The work of art, conceived as an affective assemblage of enunciation, could be analyzed by the desire it releases in relation to an already-constituted subjective economy. Deleuze and Guattari argue that it is not possible to draw significations or concepts from art, because art has never been representational. The apprehension of the work of art entails the experimentation of its functions of subjectivation, the potential forces that liberate desire through affects and percepts, which constitute the materials the work of art is made up from. If the goal of schizoanalysis is to show the degree of homogenetic repression or the coefficient of heterogenetic liberation of the mode of organization of the individual or collective desire, transposing this perspective to the aesthetic analysis will mean showing how works of art undo a dogmatic image of thought and contribute to the liberation of desire and the metamodelization of the individual and collective subjectivity beyond the regime of the general equivalence.

The experimentation and collective enunciation facilitated by the processual creation is not an exclusive domain of art; instead, it concerns to all areas, including philosophical and scientific practice. Nevertheless, aesthetic creation constitutes a machine that intensifies the activation of processes of existentialization, the same way psychism produces the social, the political, the economic, etc. For Deleuze and Guattari, art, in the same way as the unconscious, does not raise any problem of sense, but rather of use: “The question posed by desire is not ‘What does it mean?’ but rather ‘*How does it work?*’ How do these machines, these desiring machines, work—yours and mine? With what sort of breakdowns as a part of their functioning? How do they pass from one body to another? How are they attached to the body without organs? What occurs when their mode of operation confronts the social machines?” (Deleuze and Guattari, 1983, 109). The desire liberated by schizoanalytic, ecosophical or aesthetic articulations produces reality, and consequently, conditions and determines the political economy attached to that reality. Both psychism and the work of art are shaped by heterogeneous components with which desire works and produces. They do not only operate on the signifying territory, but also on the a-signifying territory —the gestural and the non-verbal—. By establishing a relation of enunciation with individual, collective, institutional, ethological, economic, technological and architectonic agencies, the non-discursive semiotics eventually live behind the notion of the *unitary subject*: “With no a-signifying semiotics of this kind, we have left the sphere of semiological powerlessness for that of the potency of machinic engagement” (Guattari, 1984, 84). Because the signs of potency and the deterritorialized flows with which it works do not operate on the linguistic register, the machinic diagrammatization acquires a posthuman nature.¹⁰²⁶ On the other hand, the work of art understood as a machine is not

¹⁰²⁶ “The realm of signification, as the correlative of subjective individuation, is abandoned in favor of that of the machinic plane of consistency, which allows of the conjunction of meaning and matter by bringing into play abstract machines that are ever more deterritorialized and more closely in contact with material flows of all kinds” (Guattari, 1984, 95).

genealogical, but it is projected forward into the future in the production of fields of possibilities, of sustainable inhabitable territories. In any case, the work of art is redefined by its existential function; that is, in Guattari's words, by the "promotion of singularized existential intensities" (Guattari, 1995, 52). The process of singularization involves a rupture with signification and discursivity, a crack mobilized by the abstract machine, which, as explained by Maurizio Lazzarato, "links material and semiotic elements, but it does so from a non-discursive, unnameable, unrepeatable point, because it touches upon the focus of non-discursivity which lies at the heart of discursivity" (Lazzarato, 2006b).

According to Deleuze and Guattari, the artist does not represent an already existed reality, but introduces—that is, invents and creates— affects that capture the forces that are preserved by painting, sculpture, video, etc., and that connect with the user in a plane that unfolds beyond the constraints of interpretation, into the register of experimentation. By bringing into dialogue Deleuze's theory of the image with Guattari's theory of the sign, philosopher Anne Sauvagnargues has defined aesthetic creation as an *artmachine* that moves away from the conception of the work of art as a duplicate of something more real—a metaphor—that requires an interpretation to access the truth it holds (Sauvagnargues, 2016, 51). With Sauvagnargues we understand that the sign-image engages in the production of the real and it disassociates from the human. Signs and images, organized as they are in assemblages, must be considered in their productive relations with other assemblages, rhizomes or ecologies whose connections are apprehended by an ethological experimentation. Seen in this light, the work of art liberates itself from its commitments with mimesis and is now redefined according to its capacity to promote material individuations, that is, its capacity to singularize itself along the plane of actualization, as an individuation entangled in multiple ecologies. From this point of view, the nature of artistic expression is not described by its linguistic signification, but by the intensity of the affects it produces. The task of the historian, the theorist or the art critic is not to interpret any given meaning, but to experience the mechanics of the operations engendered at each encounter with and within the work of art. The raw material of aesthetic assemblages is affect, this is, the sensation that lies at the heart of the aesthetic experience. Affect constitutes the political effectiveness of art, because, as art theorist Paul Elliott reminds us, for Guattari "to feel inevitably means to rebel" (Elliott, 2012, 73). In short, the task of applying schizoanalysis to art will be oriented toward the experimentation of the materiality of the image beyond the stratifications of art history, toward the connection of the molar and the molecular planes in the pursuit of lines of flight, and toward the description of how desire undoes the fixity of the artist's subjectivity, while assuming that the work of art forms of assemblage with the user through an aesthetic affect that traverses and transforms each one of them.

Researcher Stephen Zepke offers a definition of the work of art as a machine operating at the intersection of the virtual and the actual, the infinite and the finite.¹⁰²⁷ By relying on the post-representational thought of Deleuze and Guattari, Zepke holds that art engenders a real

¹⁰²⁷ "An abstract machine determines the real conditions of experience, conditions neither subjective nor objective (they have become abstract), and that can only be experienced in the work of art (in a machine). A work entirely experimental, inasmuch as art is a permanent research on its own conditions, and is always constructing new machines. Feedback loop" (Zepke, 2005, 4).

experimentation, an experience of its own conditions by which it produces new realities; in other words, an experience of becoming that has been embodied or materialized. In his view, the experience ceases to be aesthetic or artistic, and it becomes a realization of the world. In turn, this redefinition of art enables a redefinition of the ontology of experience, one in which both its subjective and objective conditions have been dissolved into the real. Therefore, art, Zepke states, “is an autogenesis expressing the world (its real conditions) by constructing experience (its real experience)” (Zepke, 2005, 4). And such an experience will not be determined by any factor, but it will manifest itself as a new creation through sensation. This will be the distinctive feature of art: a production on its own, continuously emerging, that cannot be captured by neither any discipline or institutional apparatus, and that refers to an “ongoing expression of life in the construction of living machines” (Zepke, 2005, 5). Expression and construction are the two dimensions of the abstract machine, in the sense that it expresses the infinite processuality of real conditions —the cosmic and the infinite— that appears as the construction of this particular reality, of this specific work of art —the actual and the finite— (Zepke, 2005, 4-5). The world is a “genetic plane of immanence”, that constructs as it expresses itself. Every sensation is a construction, a work of art in itself that emerges from an abstract machine that expresses a plane of immanence through an actual becoming that transforms its real conditions: “To express an infinite world in constructing a finite artwork, to make art in other words, is a process by which the becoming of the world is expressed in a construction which works upon its own conditions” (Zepke, 2005, 5). This relation between the infinite and the finite is part of the becoming of art, which expresses and constructs the immanence through its blocs affects and percepts. In our research we have relied on the conception of aesthetic creation by Sauvagnargues and Zepke, to go further into the definition of the work of art as a machine that sets in motion an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation, whose functions will be summarized below.

In the first place, the work of art is characterized by the role of aesthetics as the affirmative, which is defined not as the transcendental space of art, but as something that disrupts our reactionary self and is capable of engendering new collective assemblages that, by crossing over the domains of flows, phyla, universes of value and existential territories, they manage to singularize psychic, social and bio-geophysical formations. This double movement of rupture with given forms, on the one hand, and of differential affirmation of subjectivity, on the other hand, constitutes an endeavor described as a critique as creativity whose genealogy includes Spinoza, Nietzsche, Deleuze, Foucault and Guattari himself. Moving away from the role of art criticism as negation —oppositional consciousness— exerted above the conditions of historicity, the critique as affirmation places itself *in* the very situations and contexts it analyzes. This means that the critical instance is used to construct new existential territories, to materialize another world, as opposed to the one used to confront or negate the world. At the level of the singularized individuation, this world is materialized in the encounter of my differentiated self. In the second place, we find the role of aesthetics as a non-discursive affect, that is, the intensive quality of existence, which engages us in mutating becomings. If our molar self is representational, linguistic and arborescent, our molecular self exists beyond structures; it is the fluid, always changing part of our interiority, one that

threatens the balance of the self. It defines a sensation, an a-signifying, non-discursive affect that embarks in a flow of continual interchange, in a rhizomatic fashion. The encounter with art increases our power of acting in the world, which means it brings us joyful affects. Each encounter enables the development of a relation with ourselves. This aesthetic response ignites a fracture with the norms, with an existing reality, with sense, with the systems of representation and its temporalities; hence it engenders a disinterestedness in the Kantian sense. Inasmuch as the satisfaction of this disinterestedness does not concern the self as an already constituted entity, in this specific aspect, Kantian aesthetics would be inherently posthuman.¹⁰²⁸ In the third place, a composition of a new rhythm of production takes place, a new refrain that carries new universes of reference that unfold beyond everyday habits.¹⁰²⁹ Each artist brings together blocs of affects and percepts in a unique way, arranging the a-signifying and signifying semiotics in affective refrains that trigger a myriad of becomings. Art does not represent or communicate anything of this world, it rather actualizes a virtual world in each apprehension: the projection of affects and percepts of a future world.

In the fourth place, there is the production of posthuman subjectivity or the machinic heterogenesis promoted by ecosophical refrains. This heterogenesis refers to an alterified processual self-creation that becomes tangible in two operations: on the one hand, there is a pathic, non-discursive apprehension of a networked connectivity of heterogeneous components; on the other hand, the system of metamodelization embedded in the ecosophical object positions that production or, in other words, unfolds cartographies that become a support for subjective production. The art practice is thus understood as the construction of a particular kind of territory that incorporates everyone who participates in it with its disjunctive rhythms; an assemblage of different matters of expression that trigger an affective response, creating mutating vectors of subjectivation. The artistic refrains induce ruptures with the stratified habits and lead to the experimentation of other endeavors, enabling us to forge new habits.¹⁰³⁰ In the fifth place, there is the minor propensity of art, which, according to Deleuze and Guattari, expresses itself in three ideas: firstly, in the fact that the quality of the rupture is developed in an a-signifying molecular register; secondly, in art's openness to the socio-bio-technosphere, which gives it its political nature; lastly, in the collective

¹⁰²⁸ Nevertheless, the Guattarian post-representational paradigm moves away from theological perspectives inasmuch as he believes that reality does not divide itself into two dimensions, one real and the other transcendental, but it only exists in the plane of immanence, characterized by connectivity and complexity. The operational condition to materialize a different world means recovering the capacity for subjective self-production. Understanding life from the prism of the rhizome implies rejecting the idea of pre-existing or prefabricated relations that determine the constitution of the subject or the effects of the works of art. What remains is subjectivity in continuous emergence, unfolding as an expression of inorganic life.

¹⁰²⁹ As Guattari has pointed out, the subjective proliferation that enables the encounter with art occurs as a chemical process of extraction —a rupture with the dominant order— and recomposition —which provide the basis of heterogeneous dispositions, that is, of new ways of being—: “Just as chemistry had to begin by purifying complex mixtures in order to extract homogeneous atomic and molecular matter, and then to create from them an infinite array of chemical entities that had not existed previously, the ‘extraction’ and ‘separation’ of aesthetic subjectivities or partial objects, in the psychoanalytic sense, facilitates an immense complexification of subjectivity, of new and unprecedented existential harmonies, polyphonies, rhythms and orchestration” (Guattari, 2008, 68).

¹⁰³⁰ The openness to the fields of virtuality and possibilities enables the production of a new earth characterized by infinite connections that can be established with the alterity of the cosmos, that is, with multiple autopoietic machines: “Through this smoothing there appears a being beyond, a being-for-the-other which gives consistency to an existent beyond its strict delimitation, here and now” (Guattari, 1995, 52-53).

nature of the work of art, now understood as an assemblage that strives to materialize a people yet to come, that is, to actualize a virtual audience on the ruins of a pre-existing one. Historian and theoretician Simon O'Sullivan defines this aspect as the future orientation of art (O'Sullivan, 2005, 66-68). According to him, art practice calls its audience into being, it produces it, fabricates it and by doing so, draws forth a different kind of subjectivity from its audience. Artists work simultaneously as prophets of a new world and traitors of a stratified world. Seen in this light, art may be defined as a technology that enables the actualization of both individual and collective virtual subjectivities, new spatial-temporal coordinates, new non-familiar durations; in short, the creation of new worlds, which could redefine aesthetic creation as an "artistic war machine" (O'Sullivan, 2005, 69). The combined operations of social subjection and machinic subservience attempt to colonize the virtual by working on the pre-personal domain. This register is a point of indeterminacy before signification and action occurs, a point of potentiality before bifurcation, located between the virtual and the actual, and it is the domain where artistic refrains operate too. Art no longer makes sense and starts functioning as an existential operator through the logic of the event, as a disruption of the order of things, of pre-existing knowledge as well as of sensibility and relationality.

The encounter with art triggers an existential singularization that also expresses a multiplicity of relations, forces, affects and percepts. These disruptive nuclei are enclosed in the materials that oscillate between sense and nonsense and are part of the artistic refrain. The works of art we have analyzed incorporate the logic of the event in their critical-affirmative developments. The future orientation of art could be seen as a correlative of the method of speculative fabulation (Haraway, 2013), which, after being liberated from the task of talking about the world as it appears to us, becomes a powerful tool to dismantle dominant formations and project new dimensions; and it does so by resorting to signifying semiotics with the aim of producing an a-signifying affect. The future holds a limitless potential that inhabits the present and remains at the service of the abstract machine. The ethico-aesthetic paradigm promotes the subjective production as an extraction of the present and the future. The function of the abstract machine is not representation, but the construction of a real yet to come. Both the emergence of polyphonic music and the Debussyst universes are described by Guattari in terms of assemblages of a heterogeneous enunciation; these are governed by an abstract machine that transversalizes semiotic and material components, but from a non-discursive focal point. In Guattari's words: "A machinic assemblage, through its diverse components, extracts its consistency by crossing ontological thresholds, non-linear thresholds of irreversibility, ontological and phylogenetic thresholds, creative thresholds of heterogenesis and autopoiesis" (Guattari, 1995, 50). The crossing of ontological thresholds is the result of the extraction of a theme, a motive, a refrain that engenders its own conditions of existence while trying to sustain itself. In the encounter with art, there is a detachment of a *partial object* from the molar register of the dominant significations that is in itself a nucleus for the production of a molecular subjectivity. What gives consistency and sustainability to the components of the new collective assemblage is the result of the operations activated by the abstract machine. In the words of Guattari: "When we speak of abstract machines, by 'abstract' we can also understand 'extract' in

the sense of extracting. They are montages capable of relating all the heterogeneous levels that they traverse” (Guattari, 1995, 35). This amounts to saying that we could subtract ourselves from the capitalistic homogenetic relations of subjection that integrate us as components of its machinery. But this possibility must be created, that is, must be constructed through a pragmatics of existence, a politics for the construction of aesthetic, social, political, economic machines that enable the experimentation of those ontological crossings and subjective mutations.

In the third part of our research, we have conducted a qualitative, affective and experimental analysis of a constellation of art practices by Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann and Critical Art Ensemble, and we have argued that they are tributaries of, and at the same time produce, an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation. At the end of each chapter, we have described the rhizomatic connections the case studies maintain with the art practice of Andrés Vial, Vicky Benítez, Angela Melitopoulos and Mary Maggic, who intensify the ethico-aesthetic diagrammatisms of the former ones; for this reason, we have considered them as lines of flight. Prior to proceed with the analysis of the central case studies, we have outlined a genealogy of the affective assemblages of Robert Smithson, Hans Haacke, Joseph Beuys, and Helen Mayer and Newton Harrison, who are exponents of an ecosophical aesthetics that transforms sensibility while engendering a post-anthropocentric and posthuman subjectivity. Each project has been analyzed from a paradigm of experimentation that is irreducible to signification, while it does not discard it. The affective-subjective maps we have constructed, which have resulted from our own encounter with the works of art, have focused on locating and describing a *functionality* or *operability* at the service of ecosophical developments. The works of art have been examined from its ethical dimension—its capacity to weave relations among the various components of the assemblage and with its exteriority—, its aesthetic dimension—its tendency to singularize a transindividual creation— and its political dimension—its capacity to resist the flattening of capitalistic subjectivity and the axiomatics of signification—. In each case, the machinic operability has been described according to the degree of conjugation of the register of environmental, mental and social ecology, and of the subjective production unfolded along material and signaletic flows, machinic phyla, incorporeal universes and existential territories. The procedures set in motion by each affective assemblage have generated concepts we have used as basis for the description of the main aspects of each case study. It is worth mentioning that our methodological approach has not tried to subordinate the works of art to a particular theory, but to think the germinative encounter between two elements, which by virtue of their transversalization, engender a novel creation. As we have seen in the first part, thinking about the historic-artistic research activity from the rhizome involves showing the multiple ways of addressing any thought, practice or concept from the logic of exchanges, of creations and of actions.

The sensibility toward the entropic affects developed by Robert Smithson can be described as an attempt to grasp the non-language, the non-objective and the non-rational repressed by Western culture. The Smithsonian concept of the material affect can be compared with the Guattarian claim for moving from a paradigm of communication that denies the existence of non-human agency to a

paradigm of enunciation that embraces it. Analyzing the degree of molecular disorder of a system or a body —be it artistic, subjective, technologic— that has been overcoded by language implies deconstructing its stratifications and relocating it in a multiplicity of immanent flows that connect the virtual and the actual, chaos and complexity.¹⁰³¹ For Guattari, entropy is the effect of the “territorialized stratifications” that haunt our bodies, which expresses itself in an exhaustion of our existential energy (Guattari, 1995, 116). Art, for its part, has the capacity of generating lines of flight from our habitual configurations and producing new collective assemblages; in this sense, it is capable of engendering a “surplus value of subjectivity” understood as “the bringing to light of a negentropy” (Guattari, 1995, 131), which could be defined as a negative entropy. On the other hand, Smithson’s concept of *dialectic landscape* is about the direct contact of subjectivity with its referent. This new proximity induces contingent mutations affecting bodies; it is a “change in the material order” (Smithson, 1996, 159) explained by the vitalism that characterizes the collective assemblages of enunciation. The notion of *dialectical landscape* resonates with Jane Bennett’s concept of *vibrant matter* (Bennett, 2010), particularly in the sense it conceives an affective and transversal sensibility that enables us to perceive the influence of non-human agencies in the development and the outcome of events. With Smithson, it is possible to attain a more tangible sense of how non-human forces actively shape the bodies they encounter, including those of humans, who never fully possess or control anything.

By confronting the spiritual, transcendentalist or Edenic connotations of environmental thought — which he actively criticizes—¹⁰³² and following Edmund Burke, Udevale Price and William Gilpin’s theories of the sublime, Smithson revalues the notion of *manufactured nature* of national parks, moving it away from a representative function —with which it “immediately becomes a formal object and ceases to please” (Smithson, 1996, 159)— in order to address the real materiality of the sensations that trigger its experience. In the face of the idea that there is a state of things that preexists to relations, the work of art constructs the relational plane of composition and gives a body to the sensations that, by tirelessly moving between chaos and complexity, have the capacity of composing new subjective territories. The dialectical landscape of Smithson facilitates an intensive encounter between the human and the non-human in which, departing from the destructive agency of the former one, makes the static, passive and linguistic condition of the latter collapse. Drawing on the work of landscaper architect and botanist Frederick Law Olmsted —who designed New York’s Central Park and is considered “America’s first ‘earthwork artist’” by

¹⁰³¹ The “rupture” mentioned by Guattari, which is always link to a “suture” process, can be seen as in tune with the deconstruction mobilized by the entropic effect in Smithson: “every aesthetic decentering of points of view, every polyphonic reduction of the components of expression passes through a preliminary deconstruction of the structures and codes in use and a chaotic plunge into the materials of sensation” (Guattari, 1995, 90). For his part, Smithson turns to the image of a desert to produce a sensation of void of communication, of representation and expression, as a site that dilutes all categorical boundaries: “Aristotle believed that heat combined with dryness resulted in fire: where else could this feeling take place than in a desert or in Malevich’s head? ‘No more likenesses of reality, no idealistic images, nothing but a desert!’ says Malevich in *The Non-Objective World*. [...]. The desert is less ‘nature’ than a concept, a place that swallows up boundaries” (Smithson, 1996, 109).

¹⁰³² Smithson refers to Grace Glueck’s column published at *The New York Times* (Sunday, March 12, 1972) with the headline “Artist-in-residence for Mother Earth” as “what might be called an ecological Oedipus Complex”. He then adds: “Spiritualism widens the split between man and nature” (Smithson, 1996, 163).

Smithson (1996, 164)—, Smithson rejects the technophobic idealism of deep ecology, according to which a return to a pristine nature would be possible and even desirable, in favor of a postnatural concept of materiality.¹⁰³³ Indeed, Smithson affirms that the farmer, the engineer or the miner could either cultivate the land or devastate it.¹⁰³⁴ An act of *direct* material transformation of land should not necessarily be seen as an aggressive intervention (Smithson, 1996, 178). The “possibility of a direct organic manipulation of the land devoid of violence and ‘macho’ aggression” (Smithson, 1996, 163) would constitute a material mutation that will join the ongoing transformations, the ones promoted by human and non-human agencies, as well as the ones emerging from an intimate collaboration between the two of them. The non-transcendental ecosophical perception of Smithson calls into question the spiritualist stance usually put into play when evaluating the so-called *environmental art* or *eco-art*, that is, art practices which are assessed according to their degree of intervention on the physical world —minimum, aggressive, moderated—.¹⁰³⁵

In contrast with this identitarian view, and as evidenced in projects such as *A non-site, Franklin, New Jersey* (1968) [Fig. 1], *The monuments of Passaic* (1967) [Fig. 5-10] and *Spiral Jetty* (1970) [Fig. 18-20], the dialectical landscape of Smithson transversalizes the natural and the artificial, the organic and the inorganic, body and mind, the inside and the outside, words and things, thought and matter. And by doing so, it relocates bodies in the vicinity of a diversity of flows that induce all kinds of becomings and transformations. Therefore, it addresses open and active reactions before totalized and isolated essences or substances. Smithson refers to the Central Park in the following terms: “Looking on the nature of the Park, or its history and our perceptions of it, we are first presented with an endless maze of relations and interconnections, in which nothing remains what or where it is, as a-thing-itself” (Smithson, 1996, 165). The ecosophical, postnatural and immanent sensibility developed by Smithson, which explains his interest in industrial and technological effects and products, constitutes in turn a posthuman sensibility: “You just have to deal with the fundamentals of matter and mind, completely devoid of any anthropomorphic interests. That is also what my work is about —the interaction between mind and matter—. It is a dualistic idea which is very primitive” (Smithson, 1996, 193). The continuum between mind and matter makes former antagonistic dualisms between organic and inorganic matter indivisible, opening up fields of possibilities and allowing the artist to transfer his affective qualities to the debris of modernity. This continuum coincides with the fascination of Smithson with technical machines and, more generally, with ethico-aesthetic machinisms: “All kinds of engineering fascinates me, I’m for the automated artist” (Smithson, 1996, 3). The suburban environments walked by Smithson in his search for postindustrial residues would become a reservoir of aesthetic sources devoid of any technophobic

¹⁰³³ In an interview with Moira Roth in 1973, Smithson stated: “a great deal of ecology strikes me as nostalgia [...] for a view of the landscape that at one time existed. It’s like a yearning for the unspoiled paradise garden, the Eden”. Robert Smithson, in Eugenie Tsai and Cornelia Butler (ed.), *Robert Smithson* (exh. cat.), Los Angeles, Berkeley, The Museum of Contemporary Art, University of California Press, 2004, p. 94.

¹⁰³⁴ “The farmer or engineer who cuts into the land can either cultivate it or devastate it. Representing nature once removed in lyric poetry and landscape painting is not the same as direct cultivation of the land” (Smithson, 1996, 164).

¹⁰³⁵ Artist and researcher José Albelda considers the “art of minimal intervention in nature” as a fundamental trend of the so-called *eco-art*. See José Albelda (1999), “Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación”, *Cimal Internacional* (Valencia, Cimal), n. 52, p. 49-54. See also Albelda (2015), p. 225.

or technophilic perception; he would conceive them as laboratories for working with the self-expressive qualities of a matter that traverses nature, culture and technology, hence opening the possibility of reconfiguring our place in the world. In this sense, a direct connection could be drawn with Guattarian machinic ecology, which understands ecosystems from a complex approach that interrelates the environmental, the social and the mental. The machinic refers to the very relations between the materiality of the Earth, the social life and the individual existential territories that engage in transformations experimented by the collective assemblages of enunciation.

The systems aesthetics that characterizes the work of Hans Haacke broadens the notion of *artistic medium* so as to consider it from the point of view of an assemblage in which issues such as process, interaction, networks and feedback occupy a central position. The idea of the work of art as an object impermeable to processes of temporality and spatiality is replaced by a relational entity grafted in its historicity, both as a result and source of multiple operations; it is from this perspective that this notion could be seen in close proximity with the Guattarian artmachine. Systems aesthetics describes a myriad of interactions between environmental, collective and subjective ecologies, makes the material connections between things more perceptible, and opens up the possibility of a radical critique of anthropocentrism. Likewise, systems aesthetics becomes a heuristic methodology to rethink contemporary art practices as well as those performed in other historical-artistic periods, paying attention to a wide variety of strategies within the category of the system as a medium. These practices are not necessarily linked to the effects of the emergence of a new technology, although some of them respond to it; they can also include new responsibilities with a socially engaged art practice that takes part and intervenes in social systems. In contrast with the affirmations made by art historians such as Benjamin Buchloh, we do not believe there is a clear separation before and after systems aesthetics in Haacke's oeuvre. While Buchloh marks the gap between what he considered a limited systemic approach and an institutional critique—for which he was a standard-bearer starting from his first surveys in 1969—¹⁰³⁶, art historian Luke Skrebowski contradicts this version and argues that, in fact, Haacke would continue exploring biological systems, as demonstrated by *Chickens hatching* (1969) [Fig. 39-40] and *Rhine water purification plant* (1972) [Fig. 41].¹⁰³⁷ In our view, in order to get a more comprehensive picture of Haacke's work, the technological and ecological systems must be added to the biological and social systems: from the point of view of a monistic philosophy based on a self-affirmative notion of materiality, the affect crosses both human and non-human bodies. Nevertheless, this post-anthropocentric transversality does not erase the differences: we are in this together, but in a different way, Rosi Braidotti would say (Braidotti, 2006, 36).¹⁰³⁸ Haacke examines the repressive relations affecting

¹⁰³⁶ See Benjamin Buchloh (2004), "The social history of art: models and concepts", in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, and David Joselit, *Art since 1900*, London, Thames and Hudson, p. 31.

¹⁰³⁷ Luke Skrebowski (2006), "All systems go: recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics'", in *Tate Papers*, 5. Retrieved from www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/all-systems-go-recovering-jack-burnhams-systems-aesthetics (Accessed March 9, 2020).

¹⁰³⁸ "[...] 'we' are in *this* together. What *this* refers to is the cartography as a cluster of interconnected problems that touches the structure of subjectivity and the very possibility of the future as a sustainable option. 'We' are in *this* together, in fact, enlarges the sense of collectively bound subjectivity to non-human agents, from our genetic neighbors the animals, to the earth as a bio-sphere as a whole. 'We', therefore, is a non-anthropocentric construct, which refers to a commonly

bodies, either because of ecosystemic pollution or speculation in art, or of the harmful effects of gentrification processes and dynamics of expulsion exerted by real state agents who make profit by dispossessing citizens of the most basic rights, with the complicity of the authorities.

While it is true that Haacke's interest shifted toward the social environments at the beginning of the 1970s, he never stopped thinking about transversalizing systems. Whereas in his early work he felt the need of examining non-human agencies in their interaction with spatial, physical and atmospheric environments, since the 1970s Haacke analyzes human agencies as they shape the environment while proceeding to the control, modelization and colonization of subjectivities. Just as well as Smithson, Haacke pursues the goal of making cartographies of a myriad of flows, relations and dynamics that, despite being silenced by cultural machines of representation, have a material impact on bodies. In Haacke's words: "a system is not imagined, it is real".¹⁰³⁹ For the artist, systems are never enclosed or isolated; they are always permeable and connect the material with the immaterial. This rhizomatic connection coincides with Guattarian ecosophical articulation, which is capable of transforming homogeneous existential territories into new transversalized heterogeneous assemblages. In a conversation held with art historian and curator Jack Burnham, Hans Haacke affirmed that the way he understood ecosystemic thinking had nothing to do with the transcendental ecology that gets rid of technology so as to merge with an idealized nature. On the contrary, Haacke's thought and practice were based on the continuum of socio-bio-technospheric relations, and they were distinguished by being simultaneously creative and liberating: "I hate the nineteenth century idyllic nature loving act. I'm for what the large cities have to offer, the possibilities of technology and the urban mentality".¹⁰⁴⁰ This conception expresses a new ecological *ethos* that emerged as a response to a series of systemic crises that affected North-American society in the 1960s and 1970s. Artist and theoretician György Kepes echoes this aspect when, in facing of the need addressing the environmental challenges we face, gives artists a central role; therefore, their new functions become different in kind as well as in scale: "Clearly, the artist's sensibility has entered a new phase of orientation in which its prime goal is to provide a format for the emerging ecological consciousness [...]. The values he uncovers become the values of us all, giving sharpness and definition to the need we sense for union and intimate involvement with our surroundings".¹⁰⁴¹ Our overview of the work of Hans Haacke gives us an insight into the way artists are able to weave all kinds of imperceptible connections and relations, working with imaginaries, sensations and perceptions, contributing thereby to a generalization of ecosophical sensibility.

Throughout his life, Joseph Beuys developed a number of ideas, conceptions and convictions that

shared territory or habitat (*this*). Rosi Braidotti (2005), "Affirming the affirmative: on nomadic affectivity", in Michael O'Rourke (ed.), *The becoming-Deleuzoguattarian of Queer Studies. Rhizomes*, 11. Retrieved from: www.rhizomes.net/issue11/braidotti.html (Accessed March 9, 2020).

¹⁰³⁹ Hans Haacke, "New York, 1967", republished in Hans Haacke *et al.* (2006), *Hans Haacke, for real: works 1959-2006*, Düsseldorf, Richter, p. 90.

¹⁰⁴⁰ Hans Haacke (1967), Hans Haacke, wind and water sculpture, in *Tri-Quarterly* (1, Spring), Northwestern University, p. 14.

¹⁰⁴¹ György Kepes (1972), "Art and ecological consciousness", in *Arts of the environment*, New York, Georges Braziller, p. 9-10.

are closely related to the ecosophical project of Félix Guattari. In the first place, the idea that “every human being is an artist”, that is, the belief that creativity lies within the reach of everyone: “Not only painters, sculptures, musicians are artists —everybody has the ability to think, to feel, to suffer, to make something. When I say that every human being is an artist, I am referring to this subversive potential—”.¹⁰⁴² In the second place, art preserves an extraordinary power to transform society: “today, every work of art would have to be carried out, on a general basis, on the unsolved social question” (Beuys, 1990, 218). Beuys understood the world as a work of art resulting from a collective endeavor, something in which all beings take part. By understanding life as indissolubly linked to art, Beuys was committed to the transformation of the environmental, the social and the individual territories, and to the development of an expanded idea of art that forms an alliance with a transdisciplinary notion of ecology in order to recreate existence in all its expressions. In the third place, his aversion to the commodification, the disciplining and the bourgeoisification of art.¹⁰⁴³ On another note, the historiography of art usually confines the expressive potential of the art of Joseph Beuys to a symbolic, iconographic or conceptual interpretation.¹⁰⁴⁴ These narratives omit the extent to which Beuys’ sculptures, drawings, installations, actions, teaching practice and political action converge in an extended, processual and experimental concept of art that feeds back into a conception of life as creation. The elemental transversality that connected the materials he utilized —such as honey, fat, felt, animals and electric engines— becomes the expression of the immanent web that links subject and object, mind and body, the organic and the inorganic, and so on. The projects we have examined allow us to appreciate the way his art nurtures on the potentialities of a generalization of aesthetics —as an ecosophical articulation— and an individuation of art —as a compound of affects and percepts—. Beuys has become a central figure for artists interested in a radical notion of ecology, not in the sense of a generalized intransigence, but in the sense of tackling the root of the problem.¹⁰⁴⁵ Just like Guattari, Beuys understood the solution to the environmental problems could not come from a mere technocratic management, but it should necessarily entail a transformation of capitalistic subjectivities and universes of value, without relinquishing the liberating potential offered by new technologies.

Beuys conceived the notion of *social sculpture* as a methodology he started using since the 1970s and

¹⁰⁴² Joseph Beuys (1972), *Joseph Beuys talks about his art: everybody is an artist*. See: www.youtube.com/watch?v=X7gNR8WH6BM, min. 00:00-00:19 (Accessed May 9, 2020).

¹⁰⁴³ However, Beuys does not reject *a priori* all forms of art trade, ever since it means the artist’s source of income. As with technology, the debate around the commodification of art is not a question of saying “yes or no”, but in what terms: “It is well known that I’ve taken precautions with art trade, but, on the other hand, I’ve always supported it [...]. The principle of trade is not bad. The principle by which a product changes its owner and its creator obtains some gains or some money could be considered naturally necessary for the artist to be able to make another painting” (Joseph Beuys, 1990, 223).

¹⁰⁴⁴ Canonical art historiography has considered Beuys work as inheritor of the avant-garde traditions, of neodadaism, postmodernism and conceptualism: “Probably against his wishes”, affirms art historian Carmen Bernárdez in *Joseph Beuys* (Hondarribia, Nerea, 1999, 16-17), “Beuys has been considered the ‘last’ avant-garde artist, although his eclecticism could be qualified as typically postmodern. His work [...] is related to conceptual art, because his idea of making art necessarily implies to develop a creative consciousness, to boost thinking and artistic processes, more than seeking a final result as beautiful and finished ‘art objects’”.

¹⁰⁴⁵ According to art historian David Adams, Beuys was “a pioneer investigator of the role of art in forging radical ecological paradigms for the relationship between human beings and the natural environment”. See David Adams (1992), “Joseph Beuys: pioneer of a radical ecology”, in *Art Journal*, n. 51 (2), p. 26.

1980s, one that aimed at unfolding participatory and instituting forms of art through socio-biotechnical environments: *Organization für direkte demokratie* (1971) [Fig. 45], *Rettet den wald* (1971) [Fig. 46], *7.000 eichen* (1982) [Fig. 51-54]. Beuys' understanding of art had an enormous influence on artists whose projects were increasingly research-based and who took seriously into account the specificity of the context, and also on creators interested in a convergence between environmental issues, political activism, pedagogical practice and aesthetic perception.¹⁰⁴⁶ The great value of the practice of the German artist does not lie in the fact that he demonstrated that art may become a powerful means for working on political issues, but in his insight that politics' way of proceeding is, above all, aesthetic.¹⁰⁴⁷ Beuys' project, as well as Guattari's, makes art and life inextricably linked, inasmuch as the transformation of the order of things entails a profound mutation of the existential modalities. In order to accomplish such transformation, creativity and experimentation become supports that trigger ecosophical articulations guided by a renewed sense of responsibility and belonging: "still for a certain period, we have the possibility to freely come to the decision [...] of taking a different direction to the one we have walked in the past" (Beuys, in D'Avossa, 1993, 11). This impossibility of separating life from art was complemented with the capacity for re-appropriating the modes of semiotization of his work, for channeling his projects to raise awareness about the existential accountability, for materializing sustainable practices and for putting his own body as the very means for his artworks. He often talked about life as a *total work of art* in which each individual is conductor of his own existential orchestration, responsible for his fate and his involvement in the social body. After his death in 1986, the controversy generated around his figure in Germany and abroad has often overshadowed the importance of his ideas that claim for an altogether reinvention of the practice and the thinking of art. The social sculpture, conceived as a method for blending art and life, becomes a powerful antidote against contemporary trends in art education, which by confining art into the academy, the studio and the gallery, experimentation gets eventually disconnected from the real. Perhaps the most paradoxical of all is that this happened when the so-called social turn emerged.

The collaborative work between Helen Mayer and Newton Harrison has also been developed at the intersection between ecosophical aesthetics and posthuman sensibility. For these two artists, the environmental pollution becomes an expression of the pollution of the mind: "Our work begins when we perceive an anomaly in the environment that is the result of opposing beliefs [...]. Moments when reality no longer appears seamless and the cost of belief has become outrageous offer the opportunity to create new spaces —first in the mind and thereafter in everyday life"¹⁰⁴⁸. Therefore, their systemic approach is oriented toward a transformation —with and through art—,

¹⁰⁴⁶ As stated by art historian Claire Bishop, the little public attention Beuys received in the 1970s by art history, does not do justice to the multifaceted value of a practice whose influence can be traced in a multiplicity of contemporary artists. In Bishop's words, Beuys' art practices of those years "form the most central precursor of contemporary socially engaged art, intersecting artistic goals with social, political and pedagogic ambitions" (Bishop, 2012, 244).

¹⁰⁴⁷ "What are the means needed for political action? I've chosen art. Making art is, then, a means to work for humans in the field of thought. [...]. This is the most important part of my work. The rest, objects, drawings, actions, is secondary. In essence, I don't have a lot to do with art. I'm only interested in art inasmuch as it brings me the possibility for establishing a dialogue with humans" (Joseph Beuys, quoted in D'Avossa, 1993, 13).

¹⁰⁴⁸ From <http://theharrisonstudio.net> (Accessed August 15, 2019).

of the individual and collective subjectivity, conceived as the operational condition for giving the environment a different reception: “An aesthetics exists always in interaction with, and in commentary on a larger social context [...]. Since everything depends on everything else, you cannot separate aesthetic values from a larger context”.¹⁰⁴⁹ From their project *Survival pieces* (1971-1973) [Fig. 61-63; 70-74] to *Greenhouse Britain* (2007-2009), and going through *Art park: spoils' pile reclamation, 1976-1978* [Fig. 66-69] and *The shape of turned earth: a brown coal park for südraum Leipzig* (1996) [Fig. 92-94], the Harrisons have been engaged in the construction of complex networks of relations and interconnections that make the sustainability of non-human ecosystems inseparable from the survival of human life. In an interview with curator Michael Auping held in 1982, Newton Harrison talked about this network of relations by offering the example of the symbiosis between an algae and a fungus to form a lichen.¹⁰⁵⁰ This connection results from a genuine collaboration, a mutual sympathy and aid that makes them organisms exceptionally resistant to adverse environmental conditions. On the one hand, the fungus seeks protection against desiccation and solar radiation; on the other hand, the algae or cyanobacteria mobilize the photosynthetic function. This provides them with unique characteristics that enable an optimal use of water, light and the elimination of harmful substances. In *The lagoon cycle* (1972-1985) [Fig. 75-83], the Harrisons give evidence of a symbiotic relation between art and the materializations of non-human life, by describing estuaries as bodies equipped with the capacity of affecting and being affected. From a territory that blurs the edges between art and existence, the artist couple nourishes on approaches, methodologies and conceptual tools from geology, atmospheric chemistry, geography, economics, the social and the political, and modulates a machinic orality in order to transform sensibility and produce new subjectivities beyond anthropocentric and humanist representations, whose transcendent and universalist aspirations seek to impose an inevitability in a dissimilar way to those of semiocapitalism.

The lagoon cycle puts into practice a methodology experimented and developed by the Harrisons that will become the central axis of their future works: the mapping of the intricate network of relations and processes that define complexity. The multiplicity of cartographies, writings, schemes, drawings, photographs and research material generated by each project shows the intensive diagrammatic activity, one that does not pretend to take the place of the ecosystemic referent, but seeks, by drawing on an ethico-aesthetic paradigm, to make cartographies of the flows and the spatial dynamics which contribute to the transformation of the multispecies environments they experienced. The explorations of growth and development processes are concerned primarily with a complex set of ideas, affects and percepts. Even though the artists do not vindicate the figure of Hans Haacke as a direct source of inspiration, it is possible to identify various connections between their methodology and systems aesthetics. Their mappings of complexity have no claim for objectivity, and their creative fabulation preserves an affective quality that mobilizes the affect toward uninhabited, never heard, never sensed territories. The cartographic activity does not intend

¹⁰⁴⁹ Newton Harrison (1982), in Michael Auping, “Interview with Helen and Newton Harrison”, in *Common ground: five artists in the Florida landscape*, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, p. 99.

¹⁰⁵⁰ Newton Harrison (1982), in Michael Auping, p. 45.

to simulate a parallel or metaphorical world bifurcated from reality.¹⁰⁵¹ The affective assemblages of the Harrisons actualize a virtual world that exists among us even though it has not been apprehended yet. The attempt to show how narratives, dialogues, politics, ethics and aesthetics relates to each other entails drawing a circle between an aesthetics of existence which is intensified by the singularity of art. The task of highlighting the micropolitical quality of these elements involves reactivating the forces that set subjectivity in motion. The Harrisons were certainly a multiplicity: artists, farmers, breeders, teachers, cultural producers, facilitators, consultants, urban planners, etc.; and, at the same time, none of them. As we have argued, the work of the artistic couple does not present solutions to environmental problems, as it has been suggested by canonical art theory, criticism and history.¹⁰⁵² The experimentation of the autopoietic ecosystems in which the users are immersed triggers a series of operations oriented toward the production of a heterogeneous subjectivity in constant becoming with alterity.

Although the Harrisons have worked throughout their lives in transdisciplinary projects that involved the frequent engagement of scientists and engineers, they have always seen themselves as artists and storytellers engaged in the development of a creative fabulation that provides their projects its future orientation. There are no discontinuities between their first cultivations of land, the fictional stories and their ecosystems transformation projects, since the mind-matter continuum they modulate with their practice connects the private with the public, the artistic with the political, the ethical with the aesthetic, the micro and the macro-ecosystems. Their pragmatics shows the way in which bodies, regardless of being human or non-human, are crossed by all sorts of processes and relations of force that, despite being imperceptible, have material effects upon them. They make autopoietic systems in the sense that, after capturing all these critical-affirmative chaotic forces, they assemblage them into their artwork to be apprehended by each participant. Therefore, their cultivation is as natural as it is cultural, as human as non-human, as organic as inorganic. Their institution takes place on physical, mental and social territories, and their productions must not be evaluated from scientific effectiveness —be it natural, social or human sciences—, but on the basis of the proliferation of creative and sustainable styles and habits of thought promoted from a situated and embodied ethico-aesthetic practice. For the Harrisons, as well as for Guattari, every novel production encompasses a destruction. In order to develop new existential configurations it is necessary to dispense with the habits of thought that drove us into the current crises. As stated by Newton Harrison, it is vital to forge a new paradigm based on distinct systems of value so as to

¹⁰⁵¹ Art historian Marga Bijvoet, for example, insists on this idea of simulation when referring to the work of the Harrisons: “The cartographic map is basically a reduction of three-dimensional relationships in space and time to a two dimensional scale. For the Harrisons, though, it is a means of framing their concepts; a means for them to design a conceptual model that enables them to create a ‘world’ that reaches out into many different ‘regions’ (territories, disciplines, space and time etc.) both real and imagined. It enables them to simulate a world in which all these different regions can be perceived in relationship to one another” (Bijvoet, 1997, 142-143).

¹⁰⁵² Marga Bijvoet recalls that the reception of projects such as the Harrisons’ was not especially passionate during the 1970s and the 1980s, and they were often accused of showing a very didactic or else very literal approach that neglected metaphorical or symbolic elements: “Criticism concerning the artists’ early ecological projects was related to general accusations: that they were utopian survival proclamations, showing goodwill but not well-founded upon facts, knowledge or correct analysis, and therefore appeared somewhat dishonest as far as the aims of the ecology movement were concerned” (Bijvoet, 1997, 143-144).

detach ourselves from the extractivist relationships we have not only with non-human others, but also with those we consider others within our species.¹⁰⁵³

The common characteristic of the artists included in our genealogy is the implementation of an ecosophical sensibility that allows them to apprehend the world, and feel the way we affect and are affected by a multiplicity of more-than-human agencies. Robert Smithson maps the geological energies of the sites he walks through and incorporates them as co-creative elements of the environments he produces. Hans Haacke, for his part, modulates these non-human agencies with social, political, economic and artistic systems. Joseph Beuys engages with the rehabilitation of the subversive potential of creation and the mobilization of individual and collective transformations. The Harrisons extend these transformations to ecosystems of different scales and involve themselves in the coproduction of heterogeneous assemblages in which humans and non-humans reformulate their relation with the aim to ensure the habitability on the planet. Our brief genealogical review draws a route in which sensibility paves the way to the apprehension of non-human agency, one through which we can form a rhizome and crystallize new subjective compounds. The artists develop an ethics of care and a sense of responsibility toward the impact of human agency on the living conditions of the naturalized other, what brings about new sustainable relations in which the artistic and the existential come together. The analyzed art practices draw simultaneously on a transdisciplinary concept of *ecology* and a machinic notion of *art*. The ecosophical refrains of Smithson, Haacke, Beuys and the Harrisons are irreducible to the representations that often pigeonholed them: sculpting three-dimensional landscapes, aestheticizing science, politicizing art or repairing damaged landscapes, respectively. Their ethico-political and ontogenetic developments sensitize the environment as a complex network of influences and interdependencies within which they creatively develop more-than-human assemblages. The approach of the four artists, inasmuch as it links an ecosophical perspective in and with the means they utilize, is tributary of complexity, and at the same time produces it: systems formed by bodies, relations of forces, mixed semiotics and other components with specific properties that interrelate with one other. This approach connects with the Guattarian assumption that ecological devastation is not only about the existential conditions of non-human animals, but it is also about the extinction of the ways of living and values that would enable the strengthening of sustainable relations. Therefore, the artistic commitment of the four artists is decidedly ethical, aesthetic and political.

The four practitioners think through the social, political and economic conditions that define their historicity: the defense of civil rights, the Vietnam war, the struggle for women's liberation, the complaint against the pollution of the planet, etc. These conditions are materialized both in the environments and in the bodies they traverse. The critical and creative developments of the four

¹⁰⁵³ In Newton Harrison's words: "Therefore, new paradigms will be needed which will lead to new legal and social codes that will permit land and water to be passed on to succeeding generations intact, non-renewable resources husbanded, and renewable resources not depleted...For if the paradigms that inform the present use and energy practices of our culture (exploit / consume / transform into goods / transform into profit) [...], then they will surely undergo modification through massive biological revolt as ecosystems simplify in response to increasing stress and become minimally productive" (Harrison, quoted in Bijvoet, 1997, 144).

artists not only make cartographies of these instances, but also intervene on them while transforming modes of being in the world within the geophysical, the collective and the subjective. The operational condition of this transformative effectiveness on the sensible and subjective plane is, above all, a renewed attention to the self-organizing, self-affirming and self-generating quality of matter. On the other hand, the development of cybernetics and systems theory in the 1960s contributed to crystallize a notion of *ecology* that indexed the dissolution of the epistemic, the ontological and the political borders between nature, culture and technology. In fact, this notion also entailed the dismantling of the edges between humans and their environments. This reconfiguration of humans with their immediate surroundings was largely enlivened by the necropolitical developments and the profound scientific-technical transformations that occurred after the Second World War and, and at the same time, by the effect of a technology that progressively acquired a more systemic or ecological character. Robert Smithson, Hans Haacke, Joseph Beuys, and Helen Mayer and Newton Harrison have introduced this double concern in their practice as early as in the 1960s, and used it to reconsider the materiality of bodies, the sustainability of the planet and the systemic relations between the different elements that shape multispecies environments. In turn, their projects exhibit a clear commitment with the sustainability of an ethico-aesthetic existence, with the proliferation of heterogeneous configurations, with the creation and transformation of ecosystems, with the fight against environmental destruction due to industrial and domestic pollution, and against the deterioration of social relations on mental ecologies. But, above all, more than intervening in ecosystems, their artistic practices intervene on the imaginaries through a critique conceived as affirmation, that is, through the mobilization of a politics of life that engenders modes of being away from one-dimensional universes by means of the operations of its affects and percepts.

The ethico-aesthetic articulations of the practices we have mapped out in our genealogy overflow the limits of what we customary understand as art in order to address the problems that threaten our shared existence, and to think about ways of liberating the existential territories away from its repressive instances. Their affective assemblages allow us to speak of an understanding of technology not as an extension of the arm, but as an environment we are tributary from. This perception eventually crystallize in the practices of the main case studies, what can be partly explained by the revolution of the mental ecology made possible by the miniaturization of information, telematic and digital technologies since the 1990s. As we have seen, a more material sense of the repressive (homogenetic) and liberating (heterogenetic) developments of techno-scientific innovations informs the ecosophical sensibility of Perejaume, Tue Greenfort, Ursula Biemann and Critical Art Ensemble, whose practice engages with an assemblage of multiple ecologies: social, biophysical, technological, economic, political, molar and molecular, signifying and a-signifying, material and immaterial. As we have seen, one of the defining features of this second generation of artists is the molecularization of the means of production, as well as of the means of action and thinking, a transformation that has run parallel to the microphysical development of semiotic and biogenetic capitalism. Going beyond both the technophobic stances of deep ecologists and the technophilic fantasies of transhumanists, these artists believe that technology could either

catalyze affirmative or negative developments, depending on its ecosophical articulations. The machinic interfaces aim not only at creating or transforming socio-biopsychic ecosystems, but also at thinking about their very existence through technological mediation. This is a characteristic that expresses a decisive outbreak of the posthuman inflection in the field of art, which, according Franco Berardi, rises upon the psychic-material continuum so as to undo modern humanist hierarchizations and to strip off the privileges of the unitary subject: “One can speak of posthuman also in the artistic sphere because artists, who arrive more quickly and courageously than the politicians at the inevitable but embarrassing consequences of historical failures, have begun to stage the human body as a carnal segment in a heterogeneous machinic continuum in which organic matter, inorganic matter and digital pulsations interact in the form of a bio-complex organism” (Berardi, 2010b, 93).

The mapping of Perejaume’s affective assemblages has enabled us to group his ethico-aesthetic endeavors in three axis that, apart from thematizing his creative practice, justify the use of all kinds of means, expressive resources and artistic methods. We have titled these axis as: “The mechanics of undoing. Decolonizing the gaze and relocating the body”, “Digesting human excessive acting. The correlative of degrowth in artistic and cultural practice”, and “Agrariety as a planetary politics. Eros of the site and the generalized cultivation”. The first one refers to the operations called by Perejaume as *unpainting*, *unsculpting* and *undrawing*, which refer to the idea that nowadays, making a work of art involves unmaking another one. This aphorism serves as the basis for providing a response to a twofold imperative: firstly, to undermine the axiomatics of capitalization and signification that split us from the world, and secondly, to construct an embodied sensibility that sutures us back into the world. The second one speaks more directly to the issue of the over-production and over-circulation of images that inhabit our contemporary world, and the possible responsibility their creators —being artists or not— may have for liberating them. This interest calls for the transformation of the culture of excess into a culture of asceticism, of discretion and of disinterestedness, that is committed to the existential enrichment. The third line of work poses the idea that the production of localism becomes a tool for the intensification of our immanent relationality in a context of a generalized crisis of imagination, of organization and of action. By way of these three lines of prospection, Perejaume vindicates a re-enchantment with the territories we are tributary from and the development of an ethics of immediacy as a point of departure to forge a new sensibility based on the sustainability of modes of life across mental, social and environmental registers. This claim is bound with the necessity of cultivating creativity in relation to oneself, with the other, within familiar, professional and institutional environments, and within the very thinking and the practice of art. In these terms it can be argued that the creative practice of the artist is inscribed in an ecosophical paradigm that engages in a circularity between the generalization of aesthetics and the singularity of art, in order to face the systemic crises that beset us, by imagining and materializing another earth.

We have seen how Perejaume resorts to the juxtaposition between, on the one hand, the luxury and whimsical scenographies commissioned by Ludwig II King of Bavaria, and on the other hand, the

modest environmental buildings designed by the Catalan architect Josep Maria Jujol, in order to highlight a dislocated transcendental *ethos* that must be deflated, and an open, immanent *ethos* open to its exteriority that must be stimulated. Perejaume's account of the *undoing* draws on the idea that language and landscape, as privileged means of representation, have attempted to supplant the real. Both mediums "take what's real for what's represented in order to make every object only the resemblance of itself" (Perejaume, 1995, 57). However, neither art nor the artist can remain indifferent in light of the social, environmental and subjective configurations of the world, because they are made of the very matter of the world, which never ceases to co-produce. The text of the artist that opens the catalogue of his first major retrospective exhibition —entitled *Deixar de fer una exposició* (1999)— starts with a preface that could be ostensibly understood as a criticism to the despotism of the signifier and the structuralism it exerts on our apprehension of the world: "Language is a cover"; and its scope, just as landscape, becomes planetary. "Our many writing exercises set out over a ground of reality have led us to the opinion that such a ground does not exist, that the ground is nothing but our own projection. It is just as well true that it is obscured by the very works we try to see it with, made opaque, enveloped, as if sealed by a plaster coating". In turn, words produce the idea of *nature*, which according to the artist becomes "nothing but a projection of men" (Perejaume, 1999, 35). And inasmuch as the experience of the world tends to be mediatized only by language, of which it intends to be cause and condition, the lives of human beings remain confined in this self-projected idea of *nature*. This fact largely explains the state of generalized unsustainability that threatens the life on the planet: "Such a view clearly excuses us from acting as landlords, required to make of the world all that seems necessary" (Perejaume, 1999, 35).

With Perejaume we understand in a more tangible way the Guattarian assumption that the social and the environmental crises refer, above all, to a crisis of the ways we imagine relations with ourselves and with the others. The artist exerts his particular counteroffensive to the specters of anthropocentrism and liberal humanism by criticizing the structuralist assumption that denies the existence of anything other than language. It is departing from this criticism that the artist affirms the existence of a non-human alterity, "a basis of reality that does not come from humans. An abrupt foundation that is not the creator that images it". This non-human ground is often summoned by artists in the form of allegories or metaphors, and is described by Perejaume in the following terms: "if it is indeed true that our works vainly try to grasp onto it, it is no less true that they express it accidentally, as a consequence of tumbling into it, a chance honing in" (Perejaume, 1999, 35). In short, the kind of writing the works of art are engaged with becomes an expression of the alterified ground of reality, one that is territorialized by the works of art as well as by the forces of the Earth. From this point of view, Perejaume points out that we perceive this ground as "found obstacle, where the very impediment of seeing it would give it form, so that in the work of each creator the most genuine traces would be nothing but a rebound off the natural relief that marks its surface geography" (Perejaume, 1999, 35). The perception of the artwork as a *found obstacle* may be considered as a definition of the mechanism operated by a landscaped gaze that kidnaps experience for the benefit of the signifier or representation: "Both terms of language —words and what they

name— correspond with the two distances that separate cork from audience, bark from mountain range” (Perejaume, 2005, 247). This scopic regime objectualizes the world, disjoining bodies from their environment; and becomes the operational condition for the repression on a subjective level. In the words of Perejaume: “nature understood as an object of human exploitation versus a beautiful nature to be contemplated is a false dilemma, because contemplation involves exploitation”.¹⁰⁵⁴

As we have argued, the ecological dimension of Perejaume’s undoing does not comply with a compensatory logic, nor with the idea of a restitution of materials to nature, as stated by artist and curator Carles Guerra (1999, 146), but refers to an articulation that aims to decolonize experience from an identifying gaze, which would eventually be replaced by an immanent sensibility that could be a point of departure for the proliferation of a heterogeneous subjectivity. Because it does not assume an arithmetic or quantitative “inversion of the process”, the undoing should not be contextualized within the anti-production paradigm —and its avant-garde correlative of anti-art—, according to which the artist “becomes a spectator subjugated to the independent life of the territory”, and thanks to whom “nature may withdraw beyond the reach of any human intervention” (Guerra, 1999, 145-146).¹⁰⁵⁵ In the face of a transcendental inflection that opposes the physical, the human and the technological, we have suggested understanding the undoing as a tactics for the deterritorialization of the axiomatics of representation that will not result in an exodus or an autonomist rejection; instead, it would enable to recharge the capability to imagine the possibilities for experimentation. The politics of the undoing, more than hiding behind an anti-productive foundational negation that reveals an oppositional consciousness —a standpoint that, in the case of art, argues that, in order to be capable of acting politically in the world, the political task of art should consist on the negation of its own autonomized or institutionalized status—, refers to a subjective hyper-production, that is, a proliferation of a desire to establish new connections with alterity, bypassing repressive axiomatics by means of a schizoid creativity. The postulation of the principle of the univocity of being (*Natura i signatura*, 1990 [Fig. 113]) leads Perejaume to the conception of inorganic life (*Un món rera les paraules*, 1989 [Fig. 107]), that art helps composing (*Desescultura*, 1992 [Fig. 102]), by a simultaneous operation in which a reactionary *ethos* gets diminished (*Restauració de dues pedres al Port del Comte*, 1995 [Fig. 114]). In the same way that Deleuze and Guattari perceived Kafka as an author of minor literature, the agrarian machinations of Perejaume tend to an experimentation concerned with the task of “freeing life wherever it is imprisoned” (Deleuze and Guattari, 1994, 171), so as to make existence more affirmative. From this perspective, the undoing is defined as an ethico-politics for the decolonization of the boundaries that take life hostage and, at the same time, as an immanent constructivism of subjective formations.

The disjunction between what is lived and what is represented becomes accentuated in our

¹⁰⁵⁴ Perejaume, quoted in Carles Guerra (2017), “Perejaume: l’home que parla a les coses”, in *Ara*, March, 11, 2017. See: www.ara.cat/suplements/diumente/Lhome-que-Parla-coses_0_1757824223.html (Accessed December, 17, 2019).

¹⁰⁵⁵ For Guerra, Perejaume “gave up his own capacity to produce [...] [and] surrendered modern artists’ much-vaunted autonomy to the landscape. In fact, he returned a statute of autonomy which modern art —when it mirrored itself in Romanticism’s understanding of landscape as creative— had believed to be its own.” (Guerra, 1999, 145).

technologically mediated societies. The degree of predominance of the culture of communication is directly proportional to the weakening level of the culture of creativity in all its forms, and it is precisely at this point where Perejaume gets closer to Félix Guattari: “Art and life tend to be increasingly communicative, and less and less expressive. The world has decided to fully, utterly communicate. The mechanisms and hours we spend on this constant dialogue are subtracted from creativity”.¹⁰⁵⁶ This leads Perejaume to posit the existence of a generalized creation on which every expression of life takes part. Just as chaos is self-organizing, existence constitutes a collective endeavor, a work in progress characterized by its open, explorative and collaborative character. Matter is involved in such a generalized undertaking, in this pervasive writing, by analogy with the autographic material reality of inscription preserved by language. The art practice enrolls similarly in the task of writing the real, in the material inscription of the real, and it does so by mobilizing a system of signs that undermine the universalistic pretension of language and representation through affective molecules that materialize experience.¹⁰⁵⁷ The principle of transversal creation that engenders modes of living is used by Perejaume to find resonances between the environmental unsustainability and the unsustainability within the field of art and culture. If the deregulation of economy has resulted in an enormous accumulation of goods and residues, the field of culture has produced a surplus of images and works of art that saturate the habitable space. This excess is produced by the machines of production and communication of art; therefore, it is concerned with the activity of museums, art centers and creative spaces. This phenomenon acquires a special significance in light of the effects of information technologies on our societies, which, driven as they are by the imperative of consuming, they engender an artistic debris of industrial quantities (*Obreda*, 2010 [Fig. 115]; *Retaule: fons del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar*, 1997 [Fig. 117]; *El món com a sala d'exposicions*, 1999 [Fig. 124]). Departing from an analysis of a culture of excess that is only concerned with quantitative criteria, Perejaume strives to extract a renewed sense of responsibility for the production and distribution of images in the world, precisely in order to be able to imagine a new art of living worthy of our times.¹⁰⁵⁸

Perejaume composes an ecosophical sensibility that fertilizes a more-than-human interaction through an ethology of affects, from, for and with the site, which builds passages, conduits and communicating vessels with a heterogeneous alterity. From this perspective, the former confusion between a painted and a real landscape loses its foundation, and the apprehension of the work of art is redefined as a real, productive and constitutive experimentation of molecular assemblages.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁶ Interview with Perejaume. El País digital. Retrieved from: https://elpais.com/cultura/2006/12/20/actualidad/1166608800_1166611289.html (Accessed December, 16, 2019).

¹⁰⁵⁷ In this sense, creation, understood as a kind of writing, leads to action, to an intervention on the course of things, to the shaping of the most immediate events. In the words of Perejaume, it is as if “at the moment of expressing a fact, what comes to hand is the very letter that moves it and really winds it to the extent that, by virtue of the act of writing, we would change the course of what’s going on, as if while it’s going on, is being completely written by us, so we’d have, in our hand, the time and space where we live [...]. A writing that leads to the very flow of action” (Perejaume, 2008, 101-102).

¹⁰⁵⁸ “Inebriated by the works of art! We are back at the yes and no of painting, at the doing and redoing, between the worked pigments and the dust of the art-workings. Don’t you think it is the accumulation of light —the light of painting, the light of cinema— the reason why light molecules have started to look like the melancholic light of nuclear reaction?” (Perejaume, 2008, 128).

¹⁰⁵⁹ Writer and art critique Joaquim Sala-Sanahuja has noted this quality in the work of Perejaume: “the poet’s attitude, in this, is not passive or contemplative, but completely active —this way, he manipulates the landscape (the language) and

For Perejaume, the real is materialized “as a result of the collaboration between various agents between different disciplines, whose imagery and texts are shaped in compliance with everything”. The a-signifying semiotics do not emerge as passive references, but constitute an active, self-organizing and autopoietic force that shapes the real through collective assemblages. That is why, according to the artist, “more than being a mere receptor of the gaze, every element of the landscape” has become “an active agent of movement, a ‘self-activity’ or ‘crystal-genesis’” (Perejaume, 2008, 105), which is arguably the Guattarian correlative of the “autopoietic machine” (Guattari, 1995, 39). Agrariety is the neologism that enables Perejaume to develop a renewed conception of the site from the point of view of cultivation; is what engenders a naturalcultural creationism, an artisanal proliferation of life that allows us to recompose our belonging to the bodies that populate the world. Agrariety encourages us to the “cultivation in all its forms, including those of culture”. As a connoisseur of countryside culture, Perejaume states that agrariety is more present and embedded in our lives than we could ever imagine (Perejaume, 2015, 17 and 25). The principle of general agrariety claimed by the artist seeks to describe the productive and constitutive relations we hold with the material environment, relations that precede the operations of the discursive machines and the identitarian thought. In other words, for this artist, relations are prior to its terms; the material real exceeds any image we can have of it. We can find this idea in the pages of his book *Paraulles locals*: “The first evidence of all is the strictly cutaneous and optically bloomed quality of words, whereas nature touches skin-deeper and blinder than any surface” (Perejaume, 2015, 61). Agrariety is, above all, “a practice and a universe that rejects, in itself, any academic treatment”, the artist states (Perejaume, 2015, 37). His definition of agrariety as an affective and generative experience of the site raises the question of whether there is any need of ever talking about it. As the artist has pointed out, we speak of agrariety, above all, so that it manages to “survive in the outside, not so much the outside of here but of the act itself of talking about it”.¹⁰⁶⁰

With Perejaume we understand it is imperative to graft the conceptions of agrariety and generalized cultivation into artists, so as to make them assume accountabilities for the affective assemblages they intervene and which participate in the ongoing material configurations and reconfigurations of the world: “a general organic perspective would give creators a lively interest in those mechanisms”. From this point of view, “the repetition of similarities and the repetition of differences becomes overwhelming”, in the sense that “everything is only one life. And one thing leads to another. And all that is left is the willingness of lasting”, (Perejaume, 2015, 76-77). Both agrariety and the generalized cultivation are expressions of a re-enchantment with the site, engendered by an ethics of immediacy that sutures us to the naturalized other (*Enclavament de Bocamont*, 2000 [Fig. 135]; *Enclavament de Bellaterra*, 2007 [Fig. 133-134]; *El motiu*, 1994 [Fig. 137-138]). The *eros of the site* contributes to deterritorialize the environment as it is constituted by our bodies and, by fermenting the variegation of words and images that inhabit us, transforms the over-production, over-

offers us, now clearly visible, a whole network of bondages and correspondences between elements of reality that maintain strange resonances with the same inner universe of the subject, the poet—. Resonances in a physical sense, and more specifically, of the physics of the atom” (Sala-Sanahuja, 1992, 57).

¹⁰⁶⁰ Perejaume (2013), “*En comú. L’agrarietat*”, conference held by the artist at the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Retrieved from: www.cccb.org/es/multimedia/videos/en-comun-la-agrarietat/211162 (Accessed December, 28, 2019).

circulation and over-exposition of mass-culture into an inalienable right to discretion.¹⁰⁶¹ In the words of Perejaume: “a land as full of toponyms, descriptions and verbosity, as ultimately unnamed, contributes to make of forgetfulness and anonymity a political right of any creature, of any site” (Perejaume, 2015, 78). Eventually, agrariety constitutes a call for the configuration of a molecular sensibility that brings forth new ways of caring and understanding: “it is about placing all the value on invisible life, on silent work”. It is about seeing, from a geospherical perspective, “the word Countryside: the land in the word Countryside”, and of being affected by the “presence of an intimate world full of reservations, nuances, by the possibility of a very restricted perception” (Perejaume, 2015, 78-79). In short, it is about recovering a contingency capable of composting the anthropocentrism and the humanism installed and to be installed on us, and about activating an imperceptible becoming so as to cultivate attentiveness to the germinative movement of inorganic life.

Out of the analyzed artistic and curatorial projects made by Tue Greenfort we have mapped out three main motives. We have entitled these as: “Reassembling energetic, semiotic and socioeconomic flows”, “Rupture and suture. The art practice as a tool for de-stratifying dominant habits of thought and establishing a dissident subjectivity”, and “Multispecies politics as a tool for recreating the environment”. The first section addresses the strategies mobilized by Greenfort when attempting to show the way in which every human or non-human individual phenomenon must be explained by the network of rhizomatic connections that connect it to its alterity. The second section deals with situated works that, by resorting to humor and irony as a working tool, invest in a reconfiguration of the universes of value embedded to the social and environmental modes of existence through a critical-affirmative, molecular-aesthetic practice. The third and last section examines, after the operations of re-assembling and reconfiguration, tactics that aim to materialize trans-species relations, either by means of semiotic-material assemblages or curatorial devices, which are considered by the artist as genuine autopoietic, all-encompassing organisms. If ecosophy becomes a relational, experiential and transformative approach that has become planetary, Greenfort’s artwork concerns the mapping of its implications in the context of the machines for the production, communication and reception of art. The complexity of the relations he interweaves with his projects—that manages to transversalize the outside and the inside, the near and the distant, the living and the inert— engenders an ecospherical pragmatics that cannot be apprehended by a reactionary or a technocratic environmentalism. These artistic, multispecies interfaces foster countless encounters between the aesthetic, the ethical and the political instances that start from a particular apprehension of the environment, and then moves on to engaging in a reorganization of values that result in a recreation of the world.¹⁰⁶²

¹⁰⁶¹ “Through fermentation and ploughing—and against the archival procedures with their obstinacy in perpetuating themselves, against the crying of past and present works when they are not summoned—the Countryside relies upon losing everything so as to perpetuate itself, in order to make everything last” (Perejaume, 2015, 85).

¹⁰⁶² For Greenfort, “ecology is not about an ethical presumption that a natural state can be regained, and that modern man is some cancerous alien entity that needs to be excised”. For the artist, the ecological thought “is about an unfolding of interdisciplinary modes of criticality and an eagerness to examine and question value systems. An ecologically-founded critical practice does not operate from a distant and pure critical position, but can rather inhabit the suspect and

For Greenfort, all forms of life are influenced, conditioned and determined by a myriad of agencies that assemble them with their exteriority, including the incorporeal species of the works of art. His extensive, research-based projects are first and foremost informed by a bodily experimentation and a politics of location. His affective assemblages show the way in which the work of art does not transcend the world, but it is immanent to it, it navigates across the material conditions of the present, and tackles all the contradictions that characterize our contemporary subjective economy and our technologically mediated existence. The three elements that give shape to his artistic practice are processes, systems and transformations that involve arrangements of bodies in their transversal environments. The artist resorts to these instances to connect the work of art, the creator and the user, and to complexify the relations within physical, sociopolitical, institutional and economic milieus.¹⁰⁶³ This is how his ecosophical sensibility infuses, in turn, a contextual gaze that invests itself in engendering a territorial assemblage: “I work with a notion of art that strives to elaborate on the idea of the site and the local, and its implications for our perception of space —be it the public sphere or the institutional frame and its protocols, or our collective fantasies, such as the environment—”. By dismantling the identitarian stance that has governed the thinking and the practice of art, Greenfort sensitizes a vitalist materialism that transversalizes bodies within their ever-expanding and ever-changing environments and, by doing so, ignites transformations in all directions. This connectivity allows him to expand “localism to a much wider criticality, operating as a sort of optical lens or bridge that connects a problem within an ecological frame to a more fundamental global perspective” (Tue Greenfort, in Lookofsky, 2017). By projecting this immanence of relations in an endeavor that dissolves former borders between the organic and the inorganic, the natural and the artificial, the body and the mind, etc., Greenfort manages to problematize the status of human, as well as of the status of art.¹⁰⁶⁴ This displacement involves, as in the case of Perejaume, embracing the idea that the land cannot be captured by any representation; instead, we are constantly creating and recreating it through our everyday habits.¹⁰⁶⁵

We have seen how projects such as *PET-flasche (im Bürgerpark)* (2008) [Fig. 147], *Public bus* (2005) or *From petroleum to protein* (2007) [Fig. 151], underlie that the ideas concerning the earth, the physical world and the environment are being shaped, here and now, by a network of agencies that draw

somewhat schizoid strategic field that is the contemporary enterprise-driven cultural system” (Tue Greenfort, in Lookofsky, 2017).

¹⁰⁶³ According to the artist: “I see my own work as being rooted in, dividing off into, or overlapping between, contexts like urbanity, environmentalism, architecture, design and art. [...] I follow these different interests by reacting to and finding challenging solutions to the curatorial concept of the different exhibitions I am involved in, and of course their physical framework” (Tue Greenfort, in Pagliuca, 2007, 224).

¹⁰⁶⁴ Cultural theorist Jill Bennett echoes this transversality when she holds that the entry into the era of the Anthropocene changes everything: “the way we eat, carry food home from the supermarket, dispose of garbage, use transportation or water” (Bennett, 2012, 7). On the other hand, the paradigm shift is a challenge not only to art as a disciplinary practice, but also to the institutionalized modes of production and communication: “The question then is how might the art gallery or the art department transform in order to sustain such a new paradigm practice?” (Bennett, 2012, 14).

¹⁰⁶⁵ “I believe that whatever we might *recognize*, be it a bird or a small plant, we still do not have a clue about what actually *means*. This is nature. It represents this complex relationship between belonging and the unknown. Behind this understanding lies —for me— the belief that we humans do not play an important role in the bigger picture [...]. We are not here with a special mission, which would give our existence a reason” (Tue Greenfort, in Gray, 2006, 7).

from bio-geophysical systems and natural sciences, from economic and political interests, from the media and from our majoritarian habits. These notions engage in an endless play of territorializations and deterritorializations of mental, social and physical formations, what enables not only repressive dynamics but also liberating ones. The goal is to demonstrate the “complexity we are embedded in a living ecosystem”, and to emphasize the fact that “our relationship to nature is being instrumentalized to suit interests of power concentration and to generate private wealth” (Tue Greenfort in Gray, 2006, 11). And the critical-affirmative, ethico-aesthetic and ontogenetic operations of Greenfort’s affective assemblages are able to renegotiate these interests. By hybridizing mediums, disciplines and methods, the practice of the artist promotes the crystallization of sensations of those agencies that affect and are affected by all forms of life, while becoming vectors of new modes of feeling, thinking and acting. In a similar manner as the Guattarian chaotic inflection, Greenfort is aware that in order to engender a singularized, subjective and affective production, a destruction of habits, sensations and relations as they are actualized, stratified and ossified must take place. Projects such as *Diffuse einträge* (2007) [Fig. 156-158], *Exceeding 2 degrees* (2007) [Fig. 160] or *Milk heat* (2009) [Fig. 159] take the pragmatics of transversality to its final consequences, intensifying the simultaneously generative and destructive propensity of art, evidencing the systems of value embedded in every existential disposition, and materializing the network of accountabilities toward the state of events that concerns not only the creators and users, but also the collective equipments, corporations, and the political, scientific and educational machines.

Greenfort’s multispecies politics becomes a tool to transform the way in which our more-than-human bodies relate within the complex environment. The immersions in the life conditions of jellyfish, parrots, horseshoe crabs, the beluga sturgeon, the cabbage white butterfly, and so on, build on new understandings, new relations, new sensations and new accountabilities. By departing from the premise that all life forms compose a “multispecies relationship” (Tsing, 2012, 141), Greenfort examines the agential intra-actions between entangled species that unfold beyond the logic of predator and prey, parasite and host. Cultivating an art of attentiveness that becomes an art of care and affect toward and with the others, his projects implicate us in the materializations some species perform when building shared worlds. In this sense, it could be said that the curatorial project *The worldly house* (2012) [Fig. 161-164] diagrammatizes an ecology of connectivity between an enlarged and alterified *we* that includes humans but may also exist in spite of the human.¹⁰⁶⁶ By challenging inherited assumptions of species, classifications, hierarchizations and knowledge, his affective assemblages are lively experimentations he uses to trace connections, interchanges and mutations between elements that inhabit and transform the dynamic environments. By navigating in the complexity of emergent processes of life across the environmental, the social and the mental ecologies, Greenfort raises the question of how some practices of knowledge, attention and

¹⁰⁶⁶ As art historian Melissa Ragain has put it, “Haraway’s notion of the worldly emphasizes the continual discovery of ever-deeper levels of connectivity, including but not limited to the sociability of other humans”. Melissa Ragain, “It’s hard for me to be in the present sometimes”, in *X-Tra 15* (2). Retrieved from www.x-traonline.org/article/its-hard-for-me-to-be-in-the-present-sometimes-documenta-13 (Accessed April, 1, 2019).

affectivity enable the realization of other worlds, and proves that our species survival depends on the ways in which we engage in multispecies entanglements.¹⁰⁶⁷ By occupying the intersection between the generalization of aesthetics and the singularity of art, Greenfort proliferates the possibilities while calling into question the necropolitics of signification through his arrangement of mixed semiotics; it does so by setting into motion a counter-normative and schizoid constructivism that develops new modes of attention to and care for the others. The vitalism imbued in his affective-subjective crystallizations involves the user and pulls him away from the stagnation he is trapped in by the one-dimensional universes distributed by semiocapitalism: “It is within aesthetics that such an ethical paradigm shift can be charged and dismantled” (Tue Greenfort, in Lookofsky, 2017).

When considering the cinematic machines of Ursula Biemann, we have described three major analytical categories that allow us to distinguish among three ways of doing: “Spatial economies in the age of accelerated mobility. From the counter-geographies to the hybrid ecologies”, “Forensic driftings within complex environments. Non-human assemblages and systemic approaches”, and “Post-anthropocentric cosmopolitics. Indigenous epistemologies and the shared project of decolonizing knowledge and building the more-than-human world”. The first one concerns the film production that addresses issues related to migration, gender and globalization, in projects that exhibit the transformative quality of sites and bodies in an age of an ever-growing, ever-accelerated mobility of people, resources and information. The second one addresses the shift from the geographical turn to the ecological turn that can be located in her oeuvre, as noted by art historian Anna Maria Guasch (2019, 57). We have argued that this movement indexes a renewed attention to the interdependence of human and non-human forms of life, particularly to the productive and destructive developments expressed in the territorializations and deterritorializations unfolded at the socio-biotechnological order. Her most recent works have been articulated around the figuration of the indigenous scientist who emerges from a shared, far-reaching history of colonialism so as to establish a dialogue with modern science protocols. In parallel to Biemann’s involvement in the creation of the Indigenous University of the Inga people of Colombia, which strives to blend indigenous knowledge systems with occidental science and technologies, the videographic projects that belong to this section strive to move forward to a *zoe*-centered view of the world that mobilizes a post-anthropocentric and post-humanist generative critique.

The work of Biemann reconsiders the links between notions such as *nature*, *culture*, *technology* and *sense*, emphasizing the way in which the ongoing anthropogenic alterations on global ecosystems are expressed both in molar and molecular ecologies. The assumption that lies at the heart of her aesthetic practice is that changes at a hydrological, geological and atmospheric scale challenge our imagination and transform our cultural, ethical and aesthetic conceptions. By showing the complex

¹⁰⁶⁷ As the artist claims, “More contemplation and more discourse! Discourses and collective praxes are certainly needed! But which kinds? I would go for those founded within a radical queer openness, capable of thinking and embracing a likewise radical intimacy, from which a very necessary reframing of our problems might take place. There can be no turning back, no center or edge or familiarity to return to, but an acknowledgement of a hyper-connected collectivity of sentient beings and non-beings. I find it utterly liberating” (Tue Greenfort, in Lookofsky, 2017).

networks of relations of power inscribed in elements such as oil, ice and water in our contemporary societies, the artist composes cinematic assemblages in which methodologies drawn from literature, science fiction, poetry and philosophy intervene. Biemann's video essays are brought by extensive qualitative research in which the body operates as the very seismograph of transformations; they are mainly involved in diagrammatizing the impact of the materializations these processes exert on human and life, and in calling into question the conditions that shape the present and future habitability on the planet.¹⁰⁶⁸ If the counter-geographies overlapped the social with the technological, the hybrid ecologies invest in a complex relational analysis that incorporates the biosphere. Biemann shifts from studying movements of people, resources and capital, to analyze ecosystemic interactions between human and non-human in a broader frame where the relations between the organic, the technological and the social remain interlinked. The change of focus from the geographical to the ecological is facilitated in Biemann's work by the feminist method of the politics of location: "feminist geography [...] initiated me on an understanding of the *site* as a non-fixed entity, as something relational and dynamic: spatial relations, familiar relations, urban relations, work relations" (Biemann, in Aliaga, 2012, 87). This relationality will be at the core of an ecosophical sensibility in which a post-anthropocentric and a postcolonial inflection will meet: "after dismantling the artificial boundaries between genders and ethnicities, the next one, perhaps even more important distinction to undo, will be the one that seems to exist between nature and culture" (Biemann, in Aliaga, 2012, 91).

The first line of research she developed —to which projects such as *Sabara chronicle* (2006-2009) [Fig. 197-200], *X-Mission* (2008) [Fig. 201-204], and *Black sea files* (2005) [Fig. 205-208] belong— aims to prove that the notion of *space* is configured through the movement, experiences and stories of people. In her second line of work, the artist changes her focus toward the inorganic materiality, dismissing the subject of human geography and incorporating an ecosystemic approach in which the human no longer lies at the center of the universe and at the top of species hierarchy. As stated by the artist, *Egyptian chemistry* (2012) [Fig. 213-219] involves a shift from postcolonial issues —this is, centered in "human migratory systems"— to posthumanist concerns in which all sorts of autopoietic agents intervene. This transformation of the focus does not amount to a mere extension of the approach, as if moving from a singular to a collective scale. On the contrary, and as observed by the artist herself: "it involves a fundamental shift in the metaphysical understanding of how differences come to matter". In *Egyptian chemistry*, this mutation is materialized in a "voyage into molecular structures", that is, in a recalibration of sensibility that allow for paying attention to the operations of the expressionism of an immanent and processual life silenced by molar aggregates. While it could be said that the overall videographic work of the artist traces the modes of constitution of the real while addressing how the dynamics of discursive practices determine the material world, with *Egyptian chemistry* Biemann opens the door to a speculation on the question of

¹⁰⁶⁸ According to the artist: "if there is anything in art, it's its capacity of invigorating and making our ability sensitive to experimenting what's going on and what is to come" (Biemann, in Sáez de Ibarra, 2014, 172).

how material dynamics can determine and transform discursive practices.¹⁰⁶⁹ Biemann accesses to the thinking of the non-human through feminist theory, which, in turn, has been deeply informed by decolonial thought. As stated by the artist, this latter form of knowledge “introduced the notion of performativity as a way to rethink the production of differences and boundaries, both in terms of identity and geography” (Biemann, 2014, 209). These investigations are combined with methodologies drawn from the field of cultural geography with which she started imagining an ever-changing world twelve years earlier.¹⁰⁷⁰

The attention to the immanent dynamics that govern life will lead to the development of a non-representational experimentation that conceives existence as a creative differentiation emerging from the productive encounter between nature and culture, between *bios* and *zoe*, between matter and technology, between chemistry and magic. This will become a property that connects an ecosophical pragmatics with the forms of knowledge, thinking and feeling of indigenous communities. In our research, we have argued that the video essay *Forest law* (2014) [Fig. 231-240] can be considered a polyphonic enunciative assemblage that calls forth intensities from the multispecies ecologies of the Amazonia. This project directly concerns the issue of how art can help us understanding the ongoing bio-geo-technophysical transformations from a conception of materiality that goes beyond the idea of nature as a passive container of resources available for human use. Indigenous epistemologies have historically cultivated modes of perception, sensibility and affectivity toward non-human entities according to an extended notion of *agency* that accommodates all the multiplicities with which we share and build our common world. As Biemann has pointed out, the method for *thinking-with* the other is an integral part of the knowledge, and the teachings of indigenous cultures. This approach is currently impacting academic disciplines; however, all too frequently the indigenous knowledge contributions are not properly recognized. *Forest law* tries to give value to the precious resources of the naturalcultural region of Amazonia. This implies understanding the forest as “a space of immense biological and epistemic innovation”. Building on this, Biemann’s research project seeks to map the entanglement of the geopolitical tensions that threaten the living forest, departing from the idea of a twofold dispossession, natural and social, with which the necropolitical dynamics of global capitalism eradicate the existence of an expanded concept of *biodiversity* that includes all forms of life, be it organic and inorganic: “as long as fossil and mineral resources are transferred to global markets and transformed into commodities, they are systematically uprooted from their social history of labor and displacement, as well as from

¹⁰⁶⁹ “With *Egyptian chemistry*, I have pursued my effort to dislocate the container model of space as well as the spatialization of time as a simple continuum. In addition, I engage here in a third relation that now needs reconsideration: the mind-matter dynamic. For this reason, I turned to [...] all sorts of emerging theories that plead for the democracy of all actors, human and . Now that boundaries of gender and ethnicity, as well as those between humans and technology, have been rigorously dismantled, we are face to face with the last stronghold of difference that separates us humans from the world. I see an interest, and indeed a certain urgency, in seriously engaging my artistic production —my fieldwork, signifying practice, organizing system, my whole cosmology— with the possibility of overcoming this fictitious boundary that sets us apart as subjects” (Biemann, 2014, 213).

¹⁰⁷⁰ “A number of cultural geographers have contested the view of space as neutral backdrop against which events unfold. First and foremost was Henri Lefebvre, who insisted that space and society are mutually constituted and that space is an agent of change, playing an active role in the unfolding of events” (Biemann, 2014, 209).

their natural history of landscapes and of species extinction” (Biemann, in Sáez de Ibarra, 2014, 163).

Over the last three decades, artistic collective Critical Art Ensemble (CAE) has unfolded a myriad of research projects that revolve around ideas related to the repressive dynamics and critical revolutions concerning the environment, the micro- and macro-physical impacts of molecular biology, climate change, neo-extractivist practices and the massive extinction of species. The diagrammatization of their main tactical media has allowed us to outline three interrelated subject matters: “Life as surplus. The commodification of life and the new eugenic consciousness”, “The molecular colonization within biogenetic capitalism. From the shared vulnerability to the tactical resistance”, and “Immunitarian necropolitics and environmental struggles in the Anthropocene. Conditions of intervention and control”. The transversal element to these three axes is facilitated by the analysis of the decentralization and molecularization of power enabled by the revolution in information and communication technologies. In tune with Deleuze and Guattari’s analysis of the nomadic nature of power, CAE states that today we are situated in a new arena in which cybernetic capitalism reinforces its repressive practices. They nevertheless assume that the same arena constitutes a medium in which it is actually possible to develop emancipatory practices of cultural resistance. The first line of research considers the capitalist bias of reproductive technologies, which is seen by CAE as an expression of the colonization of the uterus by the state apparatus. It also strives to demonstrate the survival of a eugenic consciousness overcoded by the spectrums of race and reason in the reproductive market of today. The second line focuses on the harmful impacts of capitalist-driven biotechnologies on more-than-human ecosystems. CAE’s affective assemblages do not only provide evidence that the new territory for the neo-extractivist capitalist expansion is the affirmative power of organic matter, but also engages in designing and setting into motion bio-resistance strategies capable of interrupting the enclosures of the capitalist technocracy. The third line deepens into the analysis of the repressive conditions of bio-technological usages and facilitates the access to these methods, protocols and procedures of molecular biology to non-specialized users, offering them the possibility of intervening their complex ecologies.¹⁰⁷¹

The *Flesh machine* project (1997-1998) [Fig. 252-258] consisted in the publication of a book, the launching of a website, the creation of BioCom (a fictitious company specialized in reproductive biotechnologies), and the activation of a mobile laboratory of cryobiology where users who participated in the experiment underwent an evaluation process of suitability to be accepted in the donor program. Their profiles were constructed with blood samples, DNA amplification and a photograph of the donor taken at the laboratory. On the basis of these three elements, participants assessed the quality of bodies, now territorialized as products for the new genetic market. The objective was to appropriate the transhumanist rhetoric of the enhancement of human species that

¹⁰⁷¹ “The perception that science is too difficult for anyone other than a specialist to understand is socially ingrained in those separated from the discipline on an everyday life basis. [...]. However, while such perceptions have a serious degree of truth to them, they are also over-exaggerated. Within a very brief period of time, anyone who is modestly literate can learn the fundamentals of scientific study and ethics” (CAE, 2002, 4).

pervades in the reproductive technologies, and to demonstrate the permanence of biological, class-biased divisions in the frame of what the collective call the *flesh economy*. With projects such as this, CAE allows us to obtain a more material sense of the repressive character of what Guattari called *microfascisms*. In its cybernetic and biogenetic phase, capitalism strives to strengthen its biopolitical power by resorting to both molar representations and molecular, affective signs. CAE highlights this aspect when they claim that “researchers here at BioCom have two primary goals: to completely invade the flesh with vision and mapping technologies (initiating a program of total body control from its holistic, exterior configuration to its microscopic constellations), and to develop the political and economic frontiers of flesh products and services”.¹⁰⁷² It is with and through BioCom that CAE re-appropriates the narratives that legitimizes the business of assisted fertilization that is based on the idea of *product reliability*: “in order to give a child every possible benefit in life, its conception should be engineered. To that end, we offer the highest quality specimens from a carefully chosen pool of donors”. But the only samples to be accepted are those whose profiles suit the normative systems of molar subjective representations, which give an evidence of the essentialist bias of a market whose focus lies on the notion of visual attraction and physical qualities associated to white, Caucasian, blue-eyed and strong-built men.¹⁰⁷³

GenTerra (2001-2003) [Fig. 268-275] is a theoretical and practical investigation that deepens into the impacts of technologically modified organisms on human health and the environment. In this case, members of CAE pretended to be researchers of the biotechnological company GenTerra, Transgenic Solutions for a Greener World, created by the collective, whose goal is to develop biotechnological products that improve the quality of ecosystems and solve issues of food scarcity. By advocating for an alliance between the fiscal policy and a social and environmental responsibility, GenTerra stands for an affiliation between biotechnological companies, non-governmental organizations, political formations and mass media so as to respond to the multifaceted challenges of our contemporary society. Their conviction is that the future of transgenics should be about the access to qualified information, which is why GenTerra promotes that corporations work within what the limits of what is ethically, socially and environmentally acceptable.¹⁰⁷⁴ The users who accepted to take part of the project, after attending a conference where they became familiar with the scientific processes for the creation of transgenic organisms, were submitted to the extraction of a blood sample. With the assistance of the GenTerra

¹⁰⁷² Retrieved from <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/index.html> (Accessed May, 30, 2019).

¹⁰⁷³ “Not anyone can get into our donor program. [...] we accept only one candidate in twenty. Potential donors, who are generally between 18 and 35 years old, must meet strict criteria in several categories”. The information used to construct the subjective-genetic profiles includes “a health history of the potential donor and of the candidate’s family. [...] We also make subjective but crucial evaluations of a potential donor’s intelligence, physical characteristics, looks and personality. And [...] a thorough physical exam conducted by our staff physician and complete three meetings with the physician and lab staff”. Retrieved from: <http://critical-art.net/Original/biocom/biocomWeb/form.html> (Accessed May, 30, 2020).

¹⁰⁷⁴ Artist and writer Claire Pentecost has elaborated a system to evaluate bioart, a category that, in her saying, involves practices that work with the imaginaries of science, and even with biological materials and scientific equipments and protocols, formulating and testing hypothesis, or analyzing ideas or the impacts of biological sciences. One of the principles is allowing for the readability of non-scientific data, understanding this legibility as a “complex phenomenon including attraction, relevance to common experience, engagement of the senses and adroit interface with popular media”. Claire Pentecost, *Outfitting the laboratory of the symbolic: toward a critical inventory of bioart*, in Da Costa and Philip, 2008, 120).

researchers, users recombined their own genetic material with the *Escherichia coli* bacteria—an organism that lives in the intestinal tract—to create new transgenic bacteria. GenTerra was not concerned in reproducing the discourses that demonize transgenics with the argument that their only target is the accumulation of capital at the expenses of the health of the planet; instead, their objective was to facilitate specific factual information and stimulate a discussion around the multifarious implications of transgenic products in a time when they have become an integral part of our everyday life. Hence the importance of the laboratory for public experimentation and the semiotic interface they activated—where users actively participated by consulting GenTerra’s webpage, observing bacteria in the microscope and creating their own genetically modified bacteria—.1075 In this case, GenTerra’s webpage was a tool for talking with the users about the repressive and, at the same time, liberating usages of transgenic products. The goal was that the participants who took part in the performance—and the cybernauts that can still surf on the webpage—could make a critical judgement concerning these complex issues.1076

In *Molecular invasion* (2002) [Fig. 276-279], CAE collaborated with artists Beatriz da Costa and Claire Pentecost in the development of a project that aimed to bring citizens closer to discourses previously reserved to specialists; the main goal was to contribute to the development of an informed and critical thinking on the purposes and impacts of biotechnologies, demystifying scientific process and encouraging initiatives led by amateurs in what they named as *forms of amateurism*. The artists worked for two years with students from the Corcoran School of the Arts & Design (Washington University), in the design and implementation of a contestational biology device by non-specialist users. The project was articulated around the question of whether it was possible to apply a reverse engineering method to a genetically modified plant. The team bought Roundup Ready soybeans, corn and canola seeds marketed by Monsanto, which nowadays are considered a plague in the United States. After identifying two compounds capable of interrupting the enzymes that protect plants from Roundup herbicide, students elaborated an environmental-friendly disrupter agent that was capable of disarticulating the genetic engineering that allow them to survive to the effects of the herbicide. To test their prototype, the students sprayed the solution to Roundup Ready and organic species seedbeds, attesting the success of their product when all the specimens died after a few days. With *Molecular invasion*, CAE sought to conceptualize and articulate resistance techniques that are capable of slowing down what they call the ongoing “molecular invasion”.1077 The urgency to develop subversive strategies is based on the assumption that, nowadays, biotechnologies are mainly oriented to the commercial development of goods and services, placed so as to meet the needs of capital, and rarely to serve the public interest. For CAE,

¹⁰⁷⁵ In words of the collective: “half of our project consists in creating an interaction with the audience” (quoted in Weintraub, 2012, 151).

¹⁰⁷⁶ The collective describes their performances as *recombinant theatre*, that is, a method of participatory theatre that combines the strategies of guerrilla and social theaters with technologies for the transmission of information and electronic sabotage. The recombinant methods are the ones of tactical means: plagiarism, boycott, sampling, bricolage and the appropriation and subversion of the media. As they say in *Digital resistance* (CAE, 2001, 75), recombinant theatre and digital culture drawn on a new cosmology, “a new way of understanding, ordering, valuing and performing in the world”, that is no longer ruled by an analogical culture.

¹⁰⁷⁷ See: <http://critical-art.net/Original/conbio/index.html> (Accessed June, 2, 2019).

this constitutes a form of molecular colonization that can be seen as a new type of colonial domination whose battle no longer hold as a head-to-head fighting, but a struggle on the plane of atoms and particles. The central strategy of this new form of colonization, as CAE has pointed out: “seems to be [...] consolidating the food chain from molecular structure to product packaging. With the ability to better control species expression, corporations have a better chance than ever to intensify developing nations’ dependency on western corporate economy” (CAE, 2002, 8).

A critical and clinical review of the main projects that draw on recombinant theatre pieces, fictitious performances, collective experimentations and semiotic interfaces—all of them considered as tactical means themselves—has enable us to argue that Critical Art Ensemble is committed to provide a qualitative experience to the involved users, fostering a non-hierarchical dialogue on issues of public interest. Everyone who participates in their actions plunges into axiological universes, machinic materialities, discursive-affective flows, and existential territories, whose modulation is capable of deterritorialize stratified representations. And this instance, even if temporarily, opens the door to a new order of things, by sensitizing a different past, present and future. The insistence on experimentation, pedagogy, access and collaboration is not just a mere theoretical ambition, but traverses their entire practice as a method that seeks to intervene in the imaginaries and subjectivities as they are inhabited in everyday life. Despite the source of their methods can be traced within avant-garde strategies—as claimed by Rebecca Schneider (2000, 71)—, CAE rejects the auratic myths of originality and authenticity of Modernity, as well as its revolutionary stance, not in order to relocate creators back into the *socius*, but to intensify the political potential of an aesthetic power that lies within everyone’s reach.¹⁰⁷⁸ Their temporal interventions in mental, social and environmental ecologies are the result of radical investigations and affective experimentations that try to stimulate a direct autonomous action, and to “lessen the rising intensity of authoritarian culture” (CAE, 2001, 10). For CAE there is not such a thing as an ultimate model, because they are aware, just as Guattari is, that power never ceases to territorialize any space of freedom that has been gained. In the face of the idea of a perennial change, CAE affirms that “we only believe in temporary solutions, temporary improvement” (CAE, in McKenzie and Schneider, 2000, 139). The real transformation will likely be brought by the creative, ethical and political inflection of subjectivities along multiple ecologies. Despite being temporary, CAE’s projects manage to interrupt the material-discursive flow of capital and its repressive strategies for biopolitical control, opening up interstices in which the established order can be subjected to negotiation. Just as the transgenic bacterial cultures can provide a remedy for toxic residues, the semiotic and experimental interfaces mobilized by CAE are capable of hacking modes of being, feeling and thinking that are causing the crises of our contemporary world, and of thinking the world otherwise.

¹⁰⁷⁸ “No longer can we believe that artists, revolutionaries, and visionaries are able to step outside of culture to catch a glimpse of the necessities of history as well as the future” (CAE, 1996, 26).

Taken together, our research has mapped out a constellation of art practices from a perspective where two pragmatics converge: on the one hand, an aesthetics understood as affect; on the other hand, an artistic practice that operates out of the register of representation and whose materialization emerges as a multifaceted experimentation. By breaking up the world as it appears to us and building new territories, aesthetics joins together the two moments of rupture and affirmation, split and composition, production and destruction, as intrinsic elements of real experience. From this perspective, art names both the object of the encounter —rupture and suture—, and the encounter itself —the actual experimentation—, as well as the new production generated at this encounter —the new subjectivity—. The existential operations of signifying and a-signifying semiotics that constitute the affective assemblages also describe the mechanics of the processes of production of the artistic refrains, as well as the heterogeneous subjective modalities they engender. In the case of Perejaume, these operations are expressed in a politics of undoing that blends subjective and objective relations, into the transformation of a sensibility that makes it possible to compost the surplus of images produced by creators, and to mobilize agrariety as a method for taking care of the shared environments we inhabit. In the work of T'ue Greenfort, they are expressed in a material transversality with which the flows of capital, of signifiers, of labor, and of universes of value, remain subjected to all sorts of interruptions and encodings. It is also expressed in the activation of a multispecies politics as a methodology for building novel and sustainable, individual and collective subjectivities. In the case of Ursula Biemann, this critical-affirmative inflection has been manifested in diagrammatizations that map hybrid ecologies while producing them, in the construction of new complex formations across bio-sociotechnical environments, and in the implementation of a cosmopolitics that connects us with our cosmic beings. Lastly, they have come evident in Critical Art Ensemble in the way their affective interfaces trigger tactics of bio-resistance that inform on the eugenic dynamics and on the strategies for molecular colonization of integrated world capitalism, as well as on the production of collective modes of experimentation, sensibility and knowledge.

The machinics of the case studies considered in our research enlivens a pragmatics of existence, affirms new modes of being in and through the environmental, social and mental ecologies, and fight against the relations of power affecting bodies, both in the molecular and molar planes. Through the exploration of conditions of the processes of production of a sexualized, racialized and naturalized others, the case studies discussed contest the axiomatics of capitalization, signification and existentialization that imprison life, and get involved in a radical redefinition of kinship systems, setting the conditions to counteract rising social inequalities and the damaging ecosystemic impacts. The molecularization of the individual mobilized by art's affective quality dismantles pre-fabricated representations imposed on subjectivity, while engendering embodied, embedded and polyphonic existential configurations organized on the basis of a myriad of altered components. Although momentarily, the operations of social subjection and machinic subservience get suspended, paving the way to a politics of a processual self-production that engender new universes of reference. This marks an elemental shift from molecular colonization to molecular emancipation brought by the development of posthumanist and post-anthropocentric ecosophical

aesthetics that build complex realities and put at stake non-profit relations driven by the desire to live in a world based on trans-species solidarities. By prompting an encounter between the ethico-aesthetic paradigm and a constellation of works of art that machinize ecosophical articulations, we have considered the repressive and liberating conditions of a post-1989 global order marked by the generalization of the capitalistic subjectivation inaugurated by what Francis Fukuyama would call, in a defeatist tone, the end of history and ideologies. A global order marked by a widespread claim for subjective singularization, the development of the World Wide Web and the access to the age of *designer babies*.

The attainment of our main objective has involved putting into motion a historiographical, theoretical and philosophical perspective that moves away from the majoritarian approach that tends to confine the sense of the artwork to the logic of representation-signification-interpretation, at the expense of sensation. This strategy determines its *a priori* conditions of experience—it presupposes certain specific spatial-temporal coordinates, a relationality enclosed within the subject-object bipolarity, a human consciousness and its antagonist instances. Because it imposes a pre-fabricated image of thought that precedes experience, before being artistic, this paradigm engages in an ethico-political operation. With Deleuze and Guattari, we understand that the logic of recognition is diametrically opposed to the logic of encounter. With the former, our ways of living—of knowing, believing, feeling, valuing, relating, acting—are confirmed and validated according to a system of representation that is already actualized, something that already lives with us. From the moment it confines itself to acknowledging habitual modes of being and acting in the world, this logic represses the capacity of subjectivity to become otherwise other, to experiment with different modes of life. Insofar as it enables a rhizomatic contact between subjectivity and its referent, the logic of the encounter recharges the heterogeneous, multiple, destructive and productive character of existence. The encounter challenges the majoritarian modes of being, interrupts our systems of knowledge and impels us to assume responsibility for our being; in short, this is the result of bringing existence into practice. The encounter with art produces a rupture with habitual subjectivities while producing a new world; that is, it singularizes different ways of seeing, thinking and feeling in this world. From this perspective, the political effectiveness of art does not lie in its discursivity, but in its capacity to destroy the representational image of thought—of going beyond the existent conditions of possibility—by means of the materializations of affects and percepts which, despite not being leaders of any revolution on a molar level, they preserve a subversive quality unleashed on a molecular level.

By saying that the nature of the ethico-aesthetic paradigm is post-representational, we want to emphasize the transformative character of the non-discursive semiotics, highlighting the way their micropolitical affects make it impossible to translate the work of art to the notion of *text*. By resorting to a conception of the work of art as mixed semiotics, we have argued that the as-signifying artistic refrains penetrate into the interiority of users and have the ability to liberate experience from the subjections of the Capital and the Signifier. Because the encounter with art engenders the new—it allows us to free ourselves from the axiomatics of signification in order to

produce a new subjectivity—, the work of art produces an existential rhythm that expresses the vitality of life, that is, its constantly mutating heterogeneous and immanent nature. It is in this sense that the work of art enables a re-appropriation of the means of production of subjectivity and mobilizes a politics of affirmation, singularity and experimentation that regains the self-generative quality of existence. This is why art constitutes not only an aesthetic, but also an ethical and political technology that engages in a critique of representation in order to produce posthumanist and post-anthropocentric existential configurations; in other words, it engenders new territories across the subjective (mental ecology), the collective (ecology of the *socius*), and the geopolitical (environmental ecology) registers. Despite art has always preserved this ontogenetic function, since the mid-twentieth century remains overshadowed by a “despotic Signifier”, that territorializes not only the disciplinary fields of knowledge but existence itself (Deleuze and Guattari, 1983, 40). In light of this development, a creative pragmatics of self-production —an aesthetics of existence— becomes necessary, as well as an ethico-aesthetic pragmatics of art —a singularization enabled by affective assemblages—, in order to rediscover the micropolitical potentialities of an ecosophy conceived as the relational and heterogeneous articulation of a non-transcendental life. We have attempted to examine how the poetic function or aesthetic perception —the “aesthetic power of feeling”, as referred to by Guattari in his later writings (Guattari, 1995, 101)— is capable of reconstructing a differential, mutating and consistent subjectivation through the chaomic modelizations of affects and percepts.

Understanding art practice as a machine that triggers an ecosophical pragmatics involves considering its capacity to promote operations of singularization, alterification, complexification and existential sustainability. These are the ethological and ecological factors of a work of art that, by virtue of its redefinition from its sensible-subjective function, it manages to move away from its function of metaphorization so as to engage in the transformation of the ontological foundations of individuation. As we have tried to demonstrate, understanding art from the intensive logic of ethico-aesthetic articulations constitutes a paradigmatic shift in the way we customary conceive the practice and the thinking of art, one that replaces signification for the production of subjectivity. The understanding of art as an ecosophical pragmatics and a politics of experimentation, in addition to transform the status of materiality, the function and the method of the work of art, changes the terms of the experience of art itself, by either users or creators. With an ecosophical perspective art is no longer understood as a lifeless object to be produced, distributed and consumed. Art practice becomes a vector that catalyzes schizoid operations that contribute to processualize the existence of the bodies that take part on it. The aesthetic rupture acquires a relevant political effectiveness in the context of control and integration societies, and offers an antidote against the repressive dynamics of semiocapitalism. From the new logic of affective-material intensities, the analysis of art abandons ideological critique and semiotic approaches in order to focus on the aesthetic experience and its heuristic function. This approach certainly involves a return to aesthetics, but not from a transcendental point of view, but from an immanent one. In sum, along with Guattari, we understand that what brings together art and ecosophy is a creativity spread in the *socius*, a socio-bio-geotechnical sensibility, an articulation of heterogeneous

universes of values and a responsibility for alterity; the modulation of these three instances into innovative social, aesthetic and analytical practices not only enables the production of a new world, but also materializes a differentiated self-production. This constitutes a critical and creative endeavor capable of resisting the existential impoverishment, the specters of violence, injustice and authoritarianisms already installed and to be installed upon us, and engages in the complexities of our world by transforming oppositional consciousness into a politics of affirmation.

6. Bibliographic references

- ALBELDA, José (2015). “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza”. In Tonia Raquejo, José María Parreño (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 219-246.
- ALIAGA, Juan Vicente (ed.) (2012). *Des de el Magreb al Mésbreg: diàlogos artístics y geopolítics sobre el norte de Àfrica, Oriente Pròxim y el mundo islàmic*. Murcia: Cendeac.
- ALLIEZ, Éric; GOFFEY, Andrew (eds.) (2011). *The Guattari effect*. London / New York: Continuum.
- ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio (2018). *Wars and capital*. Los Angeles: Semiotext(e).
- ALONSO, Christian (2019a). “Former nature, former human, former art: thresholds of intensity”. In Christian Alonso (ed). *Mutating ecologies in contemporary art*, 13-36.
- (2019b). *Recomposicions maquíniques*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Edicions de la Universitat de Barcelona.
- BARTHOLD, Charles (2018). *Resisting financialization with Deleuze and Guattari*. Abingdon / New York: Routledge.
- BATESON, Gregory (1972). *Steps to an ecology of mind*. San Francisco: Chandler.
- BENNETT, Jane (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*, Durham: Duke University Press.
- BENNETT, Jill (2012). “Living in the Anthropocene”. In *100 notes – 100 thoughts, Documenta 13* (53). Ostfildern: Hatje Cantz.
- BERARDI, Franco (*Bifo*) (2007). “Schizo-Economy”. *Substance*, 33 (1) 75-85. <https://www.jstor.org/stable/4152854?seq=1> (Accessed January 9, 2020).
- (2009a). *Precarious rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*. London: Minor Compositions.
- (2009b). *Soul at work: From alienation to autonomy*. Giuseppina Mecchia, Francesca Cadel (transl.). Los Angeles: Semiotext(e).
- (2010a). “Cognitarian subjectivation”. In *e-flux journal*, 20. <https://www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjectivation/> (Accessed December 19, 2018).
- (2010b). *Félix Guattari. Thought, friendship, and visionary cartography*. Giuseppina Mecchia, Charles J. Stivale (transl.). Basingstoke / New York: Palgrave MacMillan.
- BERGSON, Henri (1932). *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris: Félix Alcán.
- BEUYS, Joseph (1990). “El nomadisme té un paper important des del començament”, interview with Joseph Beuys by Keto Von Waberer. In *Joseph Beuys, Euràsia* (exh. cat.). Barcelona: Fundació Joan Miró, 201-224.
- BIEMANN, Ursula (2014). “Egyptian Chemistry. From postcolonial to post-humanist matters”. In Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello, Mariangela Orabona, Michaela Quadraro (eds.). *The postcolonial museum. The arts of memory and the pressures of history*. Surrey / Burlington: Ashgate, 209-218.

- BIJVOET, Marga (1997). *Art as inquiry: toward new collaborations between art, science and technology*. New York: Peter Lang.
- BISHOP, Claire (ed.) (2012). *Artificial bells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London / New York: Verso.
- BOUNDAS, Constantin V. (ed.) (2018). *Schizoanalysis and ecosophy. Reading Deleuze and Guattari*. London / New York: Bloomsbury.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- (2002). *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity.
- (2006). *Transpositions. On nomadic ethics*. Cambridge: Polity Press.
- (2011). *Nomadic theory: The portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- (2012). “Nomadic ethics”. In Daniel W. Smith, Henry Somers-Hall (eds.). *The Cambridge Companion to Deleuze*. Cambridge: Cambridge University Press, 170-197.
- (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- (2018a). *Por una política afirmativa*. Barcelona: Gedisa (*Per una política afirmativa*. Sesto San Giovanni: Mimesis).
- (2018b). “A theoretical framework for the critical posthumanities”. In *Theory, Culture and Society*, 0 (0), 1-31.
- (2019). *Posthuman knowledge*. Cambridge: Polity.
- BRAIDOTTI, Rosi; BIGNALL, Simone (eds.) (2019). *Posthuman ecologies. Complexity and process after Deleuze*. New York / London: Rowman & Littlefield.
- BRAIDOTTI, Rosi; HLAVAJOVA, Maria (2018). *The posthuman glossary*. London / New York: Bloomsbury.
- BRUNNER, Christoph; NIGRO, Roberto; RAUNIG, Gerald (2012). “Towards a New Aesthetic Paradigm. Ethico-Aesthetics and the Aesthetics of Existence in Foucault and Guattari”. In *RADAR - MUSAC's Journal of Art and Thought* (Issue 1, 2012), 38-48. (Accessed February 23, 2019).
- CHAKRABARTY, Dipesh (2018). “Anthropocene time”. In *History and Theory* 57 (1), Wesleyan University, 5-32. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/hith.12044> (Accessed August 23, 2019).
- CITTON, Yves (2017). *The ecology of attention*. Barnaby Norman, (transl.). Cambridge / Malden: Polity.
- CRITICAL ART ENSEMBLE (1996). *Electronic civil disobedience & other unpopular ideas*. New York: Autonomedia / Semiotext(e).
- (1998). *Flesh machine. Cyborgs, designer babies, & new eugenic consciousness*. New York: Autonomedia / Semiotext(e).
- (2001). *Digital resistance. Explorations in tactical media*. New York: Autonomedia.
- (2002). *The molecular invasion*. New York: Autonomedia / Semiotext(e).

- DA COSTA, Beatriz; PHILIP, Kavita (eds.) (2008). *Tactical biopolitics. Art, activism and technoscience*. Cambridge, Massachussets / London: The MIT Press.
- D'AVOSSA, Antonio (1993). "Utopía concreta como utopía en la tierra". In *Joseph Beuys, Operació: difesa della natura* (exh. cat.). Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 11-35.
- DELEUZE, Gilles (1992a). *Expressionism in philosophy*. New York: Zone Books (*Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Minuit, 1968).
- (1992b). "Postscript on the societies of control". In *October*, 59. Cambridge MA: The MIT Press, 3-7.
- (2001). *Empiricism and subjectivity*. Constantin V. Boundas (transl.). New York: Columbia University Press.
- (2005). *Cinema 1: the movement image*. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (transl.). London: Continuum (*L'image-mouvement. Cinema I*. Paris: Minuit, 1983).
- (2006). *Two regimes of madness. Texts and interviews 1975–1995*. Ames Hodges and Mike Taormina (transl.). New York: Semiotext(e) / Foreign Agents.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1983). *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press (*L'Anti-Oedipe*. Paris: Minuit, 1972).
- (1987). *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Brian Massumi (trans.). Minneapolis / London: Minnesota University Press (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980).
- (1994). *What is philosophy?* New York: Columbia University Press (*Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991).
- EDER, Klaus (1990). "The rise of counter-culture movements against modernity. Nature as a new field of class struggle". In *Theory, Culture and Society*, 7, 28-41.
- ELLIOTT, Paul (2012). *Guattari reframed*. London / New York: I.B. Tauris.
- FOUCAULT, Michel (1982). "Technologies of the self". Lectures at University of Vermont October 1982, in *Technologies of the Self*, 16-49. Univ. of Massachusetts Press, 1988. <https://foucault.info/documents/foucault.technologiesOfSelf/en/> (Accessed April 20, 2020).
- (1983). "Preface". In Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press, xi-xiv.
- (1984). "The courage of truth. First lecture 1 February 1984". In *Lectures at the Collège de France 1983-1984*. G. Burchell (transl.). 1-22. Picador. <https://foucault.info/documents/foucault.courageOfTruth/> (Accessed April 20, 2020).
- (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Ángel Gabilondo (transl.). Buenos Aires / Barcelona: Paidós.
- (2006). *The history of sexuality I. The Will to Knowledge*. London: Penguin.
- (2008). *The birth of biopolitics. Lectures at the Collège de France 1978-79*. Graham Burchell (transl.). New York: Palgrave Macmillan.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *The end of history and the last man*. New York: Simon & Schuster.

- GENOSKO, Gary (ed.) (1996). *The Guattari reader*. Oxford / Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- (2009). *Félix Guattari. A critical introduction*. London / New York: Pluto Press.
- (2012). *Félix Guattari in the age of semiocapitalism*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- (2018). *The reinvention of social practices: Essays on Félix Guattari*. London: Rowman & Littlefield.
- GLOWCZEWSKI, Barbara (2011). «Guattari and anthropology: existential territories among Indigenous Australians». *The Guattari effect*, 99-111.
- (2019). *Indigenising anthropology with Guattari and Deleuze*. Edimburgh: Edinburgh University Press.
- GRAY, Zoë (2006). “Interview with Tue Greenfort”. In Solange De Boer *et al.* (eds.) (2006). *Tue Greenfort: Photosynthesis* (exh. cat.), 7-16.
- GUASCH, Anna Maria (2019). *The turns of the global*. Paul E. Davis, (transl.). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- GUATTARI, Félix (1984). *Molecular revolution: psychiatry and politics*. London: Puffin.
- (1991). “Guattari: el paradigma estético. Entrevista a Félix Guattari por Fernando Urribarri”. In *Zona Erógena* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires), 10. Retrieved from www.medicinayarte.com/pages/ver/guattari_paradigma_estetico (Accessed September, 10, 2019).
- (1995). *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press (*Chaosmose*. Paris: Galilée, 1992).
- (2000). *The three ecologies*. London, New Jersey: The Athlone Press (*Les trois écologies*. Paris: Galilée, 1989).
- (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2008). *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*. Cali: Fundación Comunidad
- (2009a). *Soft subversions. Texts and interviews 1977-1985*. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2009b). *Chaosophy. Texts and interviews, 1972-1977*. Sylvère Lotringer (ed.). David L. Sweet, Jarred Becker, Taylor Adkins (transl.). Los Angeles: Semiotext(e).
- (2011a). *The machinic unconscious. Essays in schizoanalysis*. Los Angeles: Semiotext(e). (*L'inconscient machinique*. Paris: Recherches, 1979).
- (2011b). *Lines of flight. For another world of possibilities*. London: Bloomsbury Publishing (*Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*. La Tour d'Aigues: Aube, 2011).
- (2013). *Schizoanalytic cartographies*. London: Bloomsbury Publishing (*Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Galilée, 1989).
- (2015). *¿Qué es la ecosofía? Textos presentados y agenciados por Stéphane Nadand*. Buenos Aires: Cactus.
- (2017). *La revolución molecular*. Madrid: Errata Naturae (*La Révolution Moléculaire*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2012).
- GUATTARI, Félix; ALLIEZ, Éric (1996). “Capitalistic systems, structures and processes”. In Gary Genosko (ed.). *The Guattari reader*, 233-247.

- GUATTARI, Félix; NEGRI, Antonio (1999). *Las verdades nómadas & general intellect, poder constituyente, comunismo*. Madrid: Akal.
- GUATTARI, Félix; SPIRE, Antoine (2002). *La philosophie est essentielle à l'existence humaine*. La Tour d'Aigues: Aube.
- GUERRA, Carles (1999). "El pintor de espaldas". In Perejaume (1999). *Perejaume. Dejar de hacer una exposición* (exh. cat.), 123-155.
- HAECKEL, Ernst (1866). *Generelle morphologie der organismen: allgemeine grundzüge der organischen formenwissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte descendenz-theorie*. Berlin: Georg Reimer.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio (2001). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2017). *Assembly*. New York: Oxford University Press.
- HARAWAY, Donna (2013). "SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far". In *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, 3. Retrieved from <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/> (Accessed May, 10, 2020).
- (2016a). "Staying with the trouble. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene". In Jason Moore (ed.). *Anthropocene or capitalocene? Nature, history and the crisis of capitalism*, 34-76.
- (2016b). *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Durham / London: Duke University Press.
- HERZOGENRATH, Bernd (ed.) (2008). *An (un)likely alliance: Thinking environment(s) with Deleuze/Guattari*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Retrieved from www.cambridgescholars.com/download/sample/57836 (Accessed January, 9, 2020).
- HLAVAJOVA, Maria; SHEIKH, Simon (eds.) (2018). *Former West. Art and the contemporary after 1989*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- HÖRL, Erich (ed.) (2017). *General ecology. The new ecological paradigm*. London / New York: Bloomsbury.
- LAZZARATO, Maurizio (2006a). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2006b). "The Machine". In *Transversal*. Mary O'Neill (transl.). "Epilogue to Gerald Raunig", *Tausend Maschinen*. Retrieved from <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es.html> (Accessed August 18, 2019).
- (2011). *The making of the indebted man. An essay on the neoliberal condition*. Los Angeles: Semiotext(e).
- (2012). "El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo". In *Palabra Clave* (Bogotá: Universidad de La Sabana), 15 (3), 713-725.
- (2014). *Signs and machines. Capitalism and the production of subjectivity*. Los Angeles: Semiotext(e).
- LOOKOFSKY, Sarah (2017). "State of nature. Uncertainty in environmental emergency. A conversation between Sarah Lookofsky and Tue Greenfort". In *Dis Magazine*. Retrieved from <http://dismagazine.com/discussion/68076/state-of-nature-raging-with-uncertainty-in-an-environmental-emergency/> (Accessed January, 17, 2020).

- MARCUSE, Herbert (1964). *One-dimensional man: studies in the ideology of advanced industrial society*. Boston: Beacon Press.
- MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco J. (1994). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial Univesitaria.
- MBEMBE, Achille (2003). "Necropolitics". In *Public Culture*, 15 (1), 11-40.
- McKENZIE, Jon; SCHNEIDER, Rebecca; CRITICAL ART ENSEMBLE (2000). "Critical Art Ensemble: tactical media practitioners". In *The Drama Review*, 44 (4), 136-150.
- MCLUHAN, Marshall; POWERS, B. R. (1994). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Claudia Ferrar (transl.). Barcelona, Planeta Agostini.
- MOORE, Jason W. (ed.) (2016). *Anthropocene or capitalocene? Nature, history and the crisis of capitalism*. Oakland: PM Press.
- NAESS, Arne (1989). *Ecology, community and lifestyle: outline of ecosophy*. David Rothenberg (transl.). Cambridge: Cambridge University Press.
- (1973). "The shallow and the deep, long-range ecology movement". In *Inquiry*, 16 (1), 95-100.
- O'SULLIVAN, Simon (2001). "The aesthetics of affect. Thinking art beyond representation". In *Angelaki*, 6 (3), 125-135. <https://doi.org/10.1080/09697250120087987> (Accessed July 6, 2019).
- (2005). *Art encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation*. Houndmills / New York: Palgrave MacMillan.
- (2012). *On the production of subjectivity: Five diagrams of the finite-infinite relation*. New York: Palgrave MacMillan.
- SAUVAGNARGUES, Anne (2016). *Artmachines. Deleuze, Guattari, Simondon*. Suzane Verderber, (transl.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- SCHNEIDER, Rebecca (2000). "Nomadmedia. On Critical Art Ensemble". In *Frauen, Kunst, Wissenschaft*. Marburg: Jonas, 29, 64-72.
- TSING, Anna Lowenhaupt (2012). "Unruly edges: mushrooms as companion species". In *Environmental Humanities*, 1, 141-154.
- PAGLIUCA, Francesca (2007). "It is in vain to dream of a wildness distant from ourselves. An interview with Tue Greenfort by Francesca Pagliuca". In *UOVO Magazine*, 14. Retrieved from <https://files.artbutler.com/file/77/689f7a51eefa4c8d.pdf> (Accessed January, 3, 2020).
- PARISI, Luciana (2013). *Contagious architecture. Computation, aesthetics and space*. Cambridge, Massachussets / London: The MIT Press.
- PEREJAUME (1995). *El paisatge és rodó*. Vic: Eumo.
- (2005). Ludwig Jujol. *¿Qué es el collage sino acercar soledades? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol*. Prólogo de Robert Caner-Liese. Barcelona: Ediciones Originales (Ludwig Jujol. *Què és el collage, sinó acostar soledats? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol*. Barcelona: La Magrana, 1989).
- (2008). *La obra y el miedo*. Reyes Sisternas (transl.). Barcelona: Galaxia Gutenberg (*L'obra i la por*.

- Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007).
- (2015). *Paraules locals*. Barcelona: Tushita.
- PEREJAUME; SALA-SANAHUJA, Joaquim (1992). *Oli damunt paper*. Barcelona: Empúries.
- PEREJAUME; TUCKER, Marcia; GROYS, Boris; GUERRA, Carles; GIMFERRER, Pere (1999). *Perejaume. Dejar de hacer una exposición* (exh. cat.). Barcelona: Actar / Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- POPPER, Karl Raimund (1974). *The open society and its enemies*, London: Routledge.
- RAUNIG, Gerald (2008). *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2016). *Dividuum: machinic capitalism and molecular revolution*. Los Angeles: Semiotex(e).
- (2019). “For a new political ecosophy”. Kelly Mulvaney (transl.). In *Transversal*, 1-4. <https://transversal.at/blog/for-a-new-political-ecosophy> (Accessed January 21, 2020).
- SÁEZ DE IBARRA, María Belén (ed.) (2014). *Selva cosmopolítica* (exh. cat.). Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.
- SASSEN, Saskia (2007). *A sociology of globalization*. New York: Norton & Company.
- (2014). *Expulsions. Brutality and complexity in the global economy*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- SHIVA, Vandana (1999). *Biopiracy*. Cambridge: South End Press.
- SMITHSON, Robert (1996). *Robert Smithson. The collected writings*. Jack Flam (ed.). Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- STEFFEN, Will; GRINEVALD, Jacques; CRUTZEN, Paul; MCNEIL, John (2011). “Review. The Anthropocene: conceptual and historical perspectives”. In *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 842-867. <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0327> (Accessed January 8, 2020).
- WATSON, Janell (2009). *Guattari's diagrammatic thought: Writing between Lacan and Deleuze*. London / New York: Continuum.
- WEINTRAUB, Linda (2012). *To life! Eco art in pursuit of a sustainable planet*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- WORSTER, Donald (1987). *Nature's economy. A history of ecological ideas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZALASIEWICZ, Jan; WILLIAMS, Marc; HAYWOOD, Alan; ELLIS, Michael (2011). “Introduction. The Anthropocene: a new epoch of geological time?” *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 835-841. <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0339> (Accessed January 8, 2020).
- ZEPKE, Stephen (2005). *Art as abstract machine. Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*. New York / London: Routledge.
- (2007). “Towards an Ecology of Institutional Critique”. *Transversal*. <https://transversal.at/transversal/0106/zepke/en> (Accessed April 16, 2020).

