



Universidad de la República

Facultad de Psicología

Trabajo Final de Grado

Ensayo

Tecnologías de arte: una fuga creativa.

Dayiana Longo

C.I: 4.496.491/7

Tutora: Prof. Adj. Gabriela Etcheverry

Montevideo, 30 de Julio, 2015

Resumen

El presente ensayo orquesta varias teorías para seguir un hilo de pensamiento que va, desde la idea de la imagen hasta la creación, pasando por el poder y el deseo. Desde el Ciclo de la Imagen y la Individuación (Simondon, 2007-2013) me acercaré a la idea de un hombre productor de imágenes-objetos, con significaciones cognitivo-afectivas, que se instalan en/y como una máquina compleja que constituye un tiempo y espacio singular. Haré un especial acercamiento a las “Tecnologías de Arte”, como modelo dinámico tecnológico vital, que permite a individuos y colectivos, mediante el arte (preceptos y afectos) apropiarse y empoderarse de su fuerza inventiva, y con ello encarnar el acontecimiento (en términos deleuzeanos) posibilitando la transformación de los mismos, así como la producción de nuevos universos de referencia, de existencia y resistencia.

Palabras claves: Ciclo de la Imagen, Individuación, Tecnologías de Arte, Acontecimiento, Resistencia.

Índice

Resumen.....	i
Índice.....	ii
Poema agregado.....	iii
1.0 Introducción.....	1
2.0 Ciclo de la Imagen e Individuación.....	2
2.1 Cuatro fases del Ciclo de la Imagen	2
2.2 Individuación: estallido por sobre la unidad.....	3
3.0 La imaginación y la invención en el devenir social.....	6
3.1 Devenir como equilibrio metaestable.....	10
3.2 Emergencia: una indagación afirmativa.....	11
4.0 Triada: deseo, enunciado, y arte	15
4.1 De la dictadura del significante a una posible línea de fuga.....	17
5.0 Un giro hacia los agenciamientos creativos	23
5.1 Sobre Agenciamientos y Equipamientos.....	27
5.2 Máquinas de liberación: una construcción artística.....	30
6.0 Consideraciones de cierre.....	34
7.0 Referencias Bibliográficas.....	38

*“(…)ni el espacio
ni la posibilidad,
yo no sabía exactamente qué era,
y no experimentaba la necesidad de pensarlo;
eran palabras
inventadas para definir cosas
que existían
o no existían
frente a
la urgencia apremiante
de una necesidad:
la de suprimir la idea,
la idea y su mito
y de hacer reinar en su lugar
la manifestación trotante
de esta explosiva necesidad:
dilatar el cuerpo de mi noche interna,
de la nada interna
de mi yo
que es noche
nada,
irreflexión,
pero qué es explosiva afirmación
de que hay
algo
a lo cual puede ceder lugar:
mi cuerpo.”*

Antonin Artaud.

1.0 Introducción

El presente ensayo se encuentra atravesado por la inconformidad de quien escribe, tomada aquí, como potencia crítica. De este término, subyace la cuestión de la forma, recurrente en la historia del pensamiento, y continua interrogación humana, que según Percia (2010) abarca desde la materia hasta la expresión, desde la representación hasta el lenguaje, desde la potencia hasta el acto, desde la angustia hasta el deseo. La inconformidad fiel a los cuerpos que devienen indignados por la historia, no busca mejorar al yo, sino deshacerse de su forma pegajosa: la identidad.

A partir de Simondon (2013) indagaré en el Ciclo de la Imagen y la Individuación, enfatizando la idea de que las imágenes impregnan las sociedades y transmiten su fuerza, es así que, las imágenes expresan hechos socio-culturales y también económicos y políticos. Resulta fundamental, acercarnos a la comprensión de que el hombre produce objetos, objetos-imágenes, los cuales cargan con significaciones de tipo cognitivo y también afectivo-emotivo. Esta producción -creación artística y maquínica- resulta constitución singular de un tiempo y espacio, así como actualización de éste. En nombre de la creación el sujeto tiene algo que decirle a un otro, no intenta comunicar o informar algo, sino enunciar(se). Desde la tríada deseo, enunciado y arte, se buscarán espacios que habiliten movimientos moleculares, propiciando la polivocidad de estas formas expresivas, así como la problematización de los signos, y un devenir minoritario.

Para pensar una alternativa a las máquinas opresoras y alienantes, que producen y reproducen angustia y dolor, propondré un giro hacia los agenciamientos creativos, que naturalmente, estarán asociados a las máquinas de liberación. Para ello será sustancial hacer un acercamiento a lo que denominaré “Tecnologías de arte”, entendiendo a éstas, como un modelo dinámico tecnológico vital, que permite a individuos y colectivos, mediante el arte, apropiarse y empoderarse de su fuerza inventiva, y con ello encarnar el acontecimiento, posibilitando la transformación de los mismos, así como la producción de nuevos universos de referencia y de existencia. La obra de arte como un acto de resistencia y la resistencia una obra de arte.

2.0 Ciclo de la imagen y Individuación

Para comenzar este ensayo, trabajaré a grandes rasgos, las teorías sobre las que se asienta mi abordaje sobre la invención y la creación en las tecnologías de arte. Estas son: ciclo de la imagen e individuación. A continuación desarrollaré cada una de ellas, así como su posible relación.

2.1 Cuatro fases del Ciclo de la Imagen.

A partir de Simondon (2013) explicaré el ciclo de la imagen. Se establece que el ciclo de la imagen mental consta de cuatro fases. En primer lugar encontramos a la fase motora, donde predominan las tendencias motrices, quienes preceden lo sensorial y se constituyen como imágenes preceptivas. En esta fase se ubican meros movimientos corporales, modos acción y la espontaneidad del individuo ante un objeto, sin embargo, para desarrollarse se requerirá de un mínimo de constancia y organización del movimiento.

La segunda fase surge del encuentro entre el organismo y el medio, se denomina fase perceptivo-motriz, es aquí donde encontramos a las imágenes intra-perceptivas e imágenes a priori. Esta fase se encarga de capturar lo sucedido en el presente y de transformar esa imagen en una de tipo imagen-perceptiva. La relación de estas dos sostiene el entendido de que la percepción depende siempre de la actividad endógena de las imágenes intra-perceptiva. Por lo tanto, arribo así a una de las ideas fundamentales de este trabajo: no es correcto decir que percibimos las imágenes, sino que, percibimos de acuerdo a una imagen. A saber de Kastrup (2012) existe una potencia contenida en las imágenes intra-perceptivas, a partir de la cual se determina el contacto y la relación del individuo con la realidad.

Luego encontramos a las imágenes-recuerdo, las cuales devienen en lo que se llamará símbolo y con ello la siguiente fase denominada afectivo-emotiva o simbólica. Para seguir los trayectos de este ciclo, diré que la imagen mental en su comienzo, se representa por tendencias motrices, que una vez el organismo en interacción con el medio, se convierte en un sistema, el cual toma para sí señales de incidencia, dando lugar al desarrollo de la actividad perceptivo-motriz. Luego, existe una separación del sujeto-objeto y la imagen, lo que habilita un enriquecimiento cognitivo, así como también la captura de resonancias afectivo-emotivas de la experiencia, la cual se convierte en símbolo.

Siendo las imágenes-recuerdo ahora símbolos, diré que el sujeto ante una situación particular, va a establecer modos específicos de sentir, pensar y accionar en ella, cada

una de las respuestas-acción se transforma entonces en otra imagen. Para ahondar aún más en esto último, entenderé que los sujetos juegan con las imágenes, como el recuerdo del patio de mi abuela, donde jugaba a las muñecas en mi primera infancia, Simondon (2013) denominará a este recuerdo símbolo nostálgico, que tiene como característica primera, la reconstitución de la unidad primitiva. Este símbolo, además, tiene la particularidad de poder complementarse con algunas solicitudes de tipo material. La muñeca con la cual solía jugar en ese patio, resulta el objeto material que habilita la suscitación de una idea y de una afección particular. Este mismo ejemplo ha de poder aplicarse en los símbolos y materiales que hacen a un grupo, un colectivo o una comunidad.

Existe no solo un tipo u organización de los símbolos, sino un universo de símbolos que posee una organización propia. Una de las características fundamentales del símbolo es su capacidad de saturación. Respecto a esto: “un símbolo tiende a la saturación, de la que puede surgir una invención, que es la puesta en funcionamiento de un sistema dimensional más potente, capaz de integrar más imágenes completas según el modo de la compatibilidad sinérgica” (Simondon, 2013, p.9). Entonces, el ciclo de la imagen culmina, cuando se efectúa a partir de esta saturación de la realidad simbólica, la fase inventiva. Esta invención creadora se inscribe dentro de lo que se denominan procesos circuitales, al dar por terminado un ciclo, éste vuelve a comenzar nuevamente desde nuevos y múltiples niveles, se llamará a este tipo de ciclo: ciclo transductivo –que fluye y conecta a nuevos posibles.

Las invenciones entendidas desde la transducción, anuncian una expansión del individuo como proyección amplificante, donde las potencias creadoras, así como los objetos creados, resultan manifestaciones del individuo o de los colectivos, quienes no solo reproducen lo existente, sino que son capaces de producir algo inédito, es decir, aquello que habilita el encuentro entre la estructura de un objeto y su posible función. Simondon (2013) llamará a esto auto correlación, en el sentido de que el objeto se reúne con sus propias formas implícitas, y de allí su capacidad transformadora.

2.2 Individuación: estallido por sobre la unidad.

Para comprender la relación entre el ciclo de la imagen trabajada en el capítulo anterior, y la experiencia psíquica, es necesario pensar en un análisis ontogenético. El crecimiento y el desarrollo de los organismos presentan múltiples variables, y no ocurre de forma lineal, sino que por el contrario, atraviesa diferentes velocidades e intensidades, por ello, es necesario cuestionarse si esta metamorfosis de las imágenes

implica modificaciones en la experiencia psíquica, y cómo se efectúan las mismas.

A partir de Simondon (2013), me acercaré a un primer entendimiento sobre las imágenes mentales. Éstas se conforman como subconjuntos de base estructural, pero también funcional, que afectan sustancialmente a la actividad psíquica. Podría presentarse cual analogía con un órgano, en donde, existe un crecimiento espontáneo, que trae consigo la potencialidad motriz y perceptiva –aun sin relación directa con los demás conjuntos de la actividad psíquica. Esta imagen, comienza a recepcionar información externa y actúa con algunos esquemas de respuesta, a saber: “en la experiencia perceptivo-motriz, las imágenes devienen efectiva y directamente funcionales; se organizan y se estabilizan en agrupamientos interiormente correlacionados según las dimensiones de la relación entre el organismo y el medio” (Simondon, 2013, p.26).

Después de establecidas estas vinculaciones, existen resonancias afectivo-emotivas, las cuales resultan aprendidas y aprehendidas, y re-estructuran la organización de las imágenes mentales del individuo. A partir de esto “se produce un verdadero mundo mental donde se encuentran regiones, dominios, puntos claves cualitativos, a través de los cuales el sujeto posee un análogo del medio exterior y sus modos de acceso complejo” (Simondon, 2013, p.26).

Las invenciones, por su parte, no sólo implican cambios organizativos de este ciclo, y entonces también, de la experiencia psíquica, sino que vacilan de niveles y producen que el ciclo se reactive en un circuito nuevo, es decir, tenga un nuevo comienzo. Invención como génesis. Esta última, permitiría al sujeto, poder tener nuevas anticipaciones y nuevas posibilidades de interactuar con el medio, consecuentemente: nuevas adaptaciones.

El ciclo de la imagen, diré que no es más que una tendencia a “estallar a través y saliendo de sí misma” tal como lo propone Kastrup (2012, citando a Chateau, 2005). De este modo, la imagen surge de un proceso denominado individuación. Ya no somos meros individuos, sino en proceso de individuación. Es decir, una propuesta a acercarnos a conocer *a través* de la individuación. Para Simondon (2009) el individuo viviente es sistema de individuación, sistema individuante y sistema individuándose.

La imagen nos acerca a nuevas concepciones sobre la memoria, la afectividad y el deseo. La búsqueda se centrará en la propia operación de la individuación, desde la cual, el individuo existe y se desarrolla, y a partir de lo que establece sus caracteres fundamentales. De este modo, la individuación implica comprender al ser no como mera sustancia o materia, sino dar cuenta de un ser que abarca y estalla sobre y entre

la unidad, y que posee una tecnología vital que lo habilita a nuevos encuentros entre la forma y la materia. La individuación no da por terminada toda la realidad pre-individual, no es puesto en andas solamente por el individuo, él lo impulsa y es por ello que podemos suponer que lleva consigo cierta carga energética relacionada con su estado pre-individual. Puede efectuarse en este proceso un cambio de estructura, y de todos modos, diré que aún se mantiene un nivel potencial, ergo, aún existe la posibilidad del individuo de establecer nuevas individuaciones. Esta teoría no sólo nos devela nuevas formas de comprender la relación individuo-medio sino también los vínculos *entre* individuos.

Sería posible considerar toda verdadera relación como teniendo rango de ser, y como desarrollándose al interior de una nueva individuación; la relación no brota entre dos términos que ya serían individuos; es un aspecto de la resonancia interna de un sistema de individuación; forma parte de un estado de sistema (Simondon, 2013, p.32).

Dirigiendo nuestras miradas hacia lo plástico, lo anárquico y lo nómada, en términos deleuzianos, hablaré aquí sobre la univocidad del ser, y ésta tomada, desde ya, de la filosofía de la diferencia. La relación ciclo de la imagen e individuación será entendida como devenir del ser, y no como estática del ser. Tomando algunos regímenes de la individuación podemos comprender dominios de la vida, el espíritu y la sociedad. Las formas e intensidades que adquiere la individuación, permiten dar cuenta del individuo *en* el ser, y abordar a éste en su integridad: vital, social, psíquica, física, cultural, política etc. Alejándonos de las ideas sustancialistas podemos activar movimientos revolucionarios, es decir, pensar las relaciones por fuera de una relación entre términos (habitados por sustancias) y de la identidad o la unidad.

Cuestionar la identidad y la unidad del individuo, nos arroja a interpelar cierta sucesión temporal que intenta explicar el principio de la individuación. Esta sucesión implicaría un principio de la individuación, donde este interviene en la operación de individuante y con ello resulta finalmente un individuo constituido. Dado esto, sería interesante hacer un proceso contrario, donde pensar que la individuación no produce individuos, sino que éste individuo se entiende a partir de la ontogénesis del desarrollo de su realidad. La individuación podrá ser tomada entonces como una “resolución parcial y relativa que se manifiesta en un sistema que contiene potenciales y encierra una cierta incompatibilidad en relación consigo mismo, incompatibilidad compuesta por fuerzas en tensión” (Simondon, 2013, p.26).

La ontogénesis anteriormente mencionada, cobra sentido cuando se relaciona con el devenir del ser; devenir como cierta capacidad del ser de poder desfasarse de sí mismo y de resolver ese proceso. Este no se conforma como un marco en el cual existe el ser, sino como una dimensión del mismo, que a la vez, le permite abordar las tensiones internas y optimizar sus potenciales.

A modo de establecer algunos puntos de conexión, la individuación, al igual que el ciclo de la imagen, supone la aparición de ciertas fases en el ser, que le son propias. Y el punto clave del proceso, se entiende a partir de una sobresaturación del ser homogéneo, sin devenir, que enseguida se hace de una estructura móvil y deviene “naturalmente”. A modo de comparación, en el caso del ciclo de la imagen, esta saturación es la de la realidad simbólica, que deviene en invención, y se ajusta a una cadena de circuitos.

En síntesis, se puede expresar, que este proceso hace aparecer al individuo-medio según el devenir, resolviendo algunas tensiones primeras, y sosteniendo una conservación de dichas tensiones bajo la forma de estructuras. Cambio y estructura. Todo esto, supone además la presencia de “intercambios entre estructura y operación, y que procede por saltos cuánticos a través de sucesivos equilibrios” (Simondon, 2013, p.27). La unidad y la identidad son características del ser individuado como estático, no así del ser pre individual y en continua individuación. El devenir del ser será entendido como un ser que se pliega y repliega y en términos de Simondon (2013) “se desfasa al individuarse” de modo que compone y recompone al mundo, y a sí mismo mediante mónadas¹.

3.0 La imaginación y la invención en el devenir social

A partir de la <<imaginación>> e <<invención>> se puede problematizar a la imagen como intermediaria entre el objeto y el sujeto, y estos dos, respecto al devenir, esta vez social. A partir del devenir social, surge en este trabajo la idea de emergencia e indagación afirmativa, las cuales se conformarán como caracteres fundamentales de las tecnologías de arte.

¹ Término acuñado por Leibniz que expresa fuerza, energía, vigor. Una mónada es definida por la capacidad de un cuerpo de poner a otro en movimiento.

Comenzaré primeramente hablando sobre la imaginación e invención. Kastrup (2012) cita a Ribot (1926) para quien la imaginación es la equivalente, en un nivel intelectual, de la voluntad. La voluntad asume diversas formas, como en la imaginación: motor, científico y místico. Dirá que ésta “opera por asociación, disociación y la síntesis de imágenes, y puede ser reproductiva o creativa. Es un proceso de condicionamiento personal y subjetiva por factores emocionales y afectivos, consciente e inconsciente.” (p.61).

Luego de los nuevos paradigmas post-conductuales de la década de los 70, el estudio de las imágenes es tratado desde lo experimental, señalando algo que será de menester importancia en este trabajo, el sujeto no sólo puede dar cuenta de estos objetos mentales, sino que también puede controlar su experiencia imaginativa. Es decir, a partir de su voluntad, puede evocar imágenes mentales y además iniciar procesos transformadores las mismas.

Comúnmente cuando pensamos en la imaginación, pensamos en la psicología de las facultades, es decir, imaginación en tanto poder, actividad que forma y función que emplea. Sin embargo, podemos pensar en un tipo de error inducido acerca de esto último, aquel que une a las imágenes con el sujeto que las produce, y entonces, excluye otras hipótesis que problematizan la exterioridad de las imágenes de los sujetos. Surgen pues, algunas interrogantes al respecto: ¿por qué excluir los caracteres por los cuales una imagen puede resistirse al libre albedrío? Y ¿podrá la imagen obviar la voluntad del sujeto y manifestarse según sus fuerzas?

En la imagen mental conviven dos características, a saber: lo objetivo y lo subjetivo, y esto se encuentra relacionado con el hecho de conformarse como cuasi-organismos, actualizándose *desde* y *en* el sujeto, que es ineludiblemente, sujeto social. Respecto a esto, diré que las imágenes, son también fuerzas, y en virtud de ello se hacen figura en situaciones determinantes de peligro, temor, deseo, etc. En estas situaciones las imágenes cobran total vitalidad y se activan, no como meras percepciones, sino que en su carácter semi-concreto traen consigo anticipaciones, en tanto accionar en consecuencia y más allá de esto, se conforman a un mediano y largo plazo, como una visión a futuro, proyecciones del sujeto o de un colectivo, etc.

También es fundamental destacar los aspectos cognitivos de la imagen (a partir de una muestra se hace representación de la realidad, desde lo sensorial a lo afectivo-emotivo). En este sentido “la imagen, como intermediario entre lo abstracto y lo concreto, sintetiza algunos trazos de cargas motrices, cognitivas afectivas; y es por eso que permite la elección, porque cada imagen tiene un peso” (Simondon, 2013,

p.17).

Estas elecciones son motor del devenir. Las imágenes ubicadas en una situación estratégica, permiten al sujeto hacer uso de las elecciones propias, y es allí que tienen lugar las imágenes mixtas, es decir, aquellas con características abstractas y también concretas. De este modo, el sujeto puede tomar una distancia apropiada con relación al objeto con el que va establecer relación, para así propiciar un encuentro positivo. Se puede decir entonces, que un pensamiento abstracto resulta analítico, en cuanto a proyecciones lejanas del sujeto, mientras que las percepciones por su parte, recorren la situación al pasar, pero son las imágenes quienes regulan en ambos casos este proceso.

La capacidad del sujeto de jugar activamente con las imágenes lo ubica como productor y reproductor de imágenes que son a la vez significados, representaciones, modelos, estereotipos, etc. Consecuentemente entenderé al individuo como perpetuador de cierta inmovilidad de conceptos y afectos históricos, a la vez que, poseedor de una inminente potencia para trazar algunas líneas de fuga hacia la conciencia y la transformación – las que fueron y las que aguardan por ser. Todo intermediario entre el sujeto y el objeto -y esta relación situada en el devenir social- puede adquirir el valor de una imagen, y ésta puede tomar múltiples formas: adaptativas y/o restrictivas.

De todos modos, la imagen como intermediaria entre el sujeto-objeto, no sólo es imagen mental, sino que también, se materializa y se propaga. Simondon (2013) propone que las imágenes impregnan diversas civilizaciones y transmiten su fuerza. Resulta fundamental acercarnos a la comprensión de que el hombre produce objetos, objetos-imágenes, los cuales cargan con significaciones que son de tipo cognitivo y también afectivo-emotivo. Los objetos-imágenes se desarrollan y actualizan en el sujeto, y no solo en él, sino que son parte de fenómenos que transmiten significaciones manifiestas y latentes, que tienen la capacidad de multiplicarse a través de agenciamientos, advirtiéndose así amplios campos de incidencia que desarrollaré más adelante.

Los objetos, que los tomaré aquí como expresión artística, se hacen figura en un espacio y tiempo particular, es más, lo constituyen. Luego, son efectivamente obsoletos, sin embargo, cuando reparamos en la invención de ellos como proceso, atravesamos análisis éticos y estéticos, al tiempo que ponemos en juego la máquina de la tecnología del arte (como forma y performatividad) y con ello se habilitan nuevos ejercicios de sentido de la producción. Esta tarea no es meramente psicológica, sino

también filosófica, social, política etc. Implica rescatar algunos fenómenos re-instalándose en el devenir, capturando lo que la imagen quiere decir, ubicándolos como invención. A saber: “lo concreto de la realidad inventada no es, en efecto, arbitrario y universal, porque es plurifuncional; el objeto-imagen, estético, protésico, o técnico, es un nudo de la actualidad ligado a la red de las realidades contemporáneas (...)” (Simondon, 2013, p.21).

Dicho esto, me detendré ahora sobre la invención. Esta resulta una vía de resolución de problemas que se presentan en el sujeto, entre su cuerpo y su objetivo a alcanzar. Tanto la proximidad a la meta, la motivación, los procesos colectivos, la participación, como el deseo, son pilares fundamentales de la invención. La invención, implica un acercamiento al problema y su resolución, y en este proceso, la habilitación al sujeto de explorar nuevos modos de acción, consecuentemente, acceso a nuevas formas de existencia. “Hay, en la verdadera invención, un salto amplificador de potencia que va más allá de la simple finalidad y la búsqueda de la adaptación. La verdadera invención va más allá de su objetivo” (Simondon, 2009, p.171). Lo que sobrepasa el objetivo implicará necesariamente desnaturalizar, o, siendo más visceral, destruir. Destrucción de pseudo analogías que establecieron y establecen bloqueos o estereotipos, para re-pensar las normas de percepción y retribuirles nuevos sentidos que hagan red con el medio que rodea al sujeto, un contacto real, a la vez que establezca lazos funcionales y de solidaridad.

La imagen en la vida del sujeto y del socius, atraviesa pasado, presente y futuro. Puede revisar el pasado, y manifestarse como recuerdo, y consigo tener reviviscencia de diversas sensaciones de tipo complejo. De igual modo, representa un punto clave para la anticipación, entonces, ésta permite la prefiguración de un porvenir y también un ensayo simbólico del mismo. Sobre esto último cabe destacar, que actualmente existe a mi consideración, una tendencia a la racionalización del porvenir, en su mayoría por la sujeción económica y geopolítica, donde de antemano no sólo se organizan los espacios, sino que también se los crea y controla, y en donde las elecciones del deseo toman un segundo plano. En contraposición a esto, resulta fundamental desde las tecnologías de arte, incorporar la dimensión cualitativa, la apertura de procesos, sostenidos por la praxis y la experimentación empoderada y autogestora.

La realidad que interactúa de sujeto a sujeto, es reforzada de imágenes y son éstas, “quienes aseguran la continuidad cultural de la sociedad, y son perpetuamente intermediarias entre su pasado y su porvenir: son tanto vehículos de experiencia y saber, como modos definidos de expectativa” (Simondon, 2013, p.25). La génesis de

las imágenes tiene un carácter individual pero también colectivo, y a partir de la comprensión de este ciclo, podemos pensar en *cómo* suceden los procesos de desarrollo de las culturas, así como las formas que adquieren éstas, y *qué* de nosotros hay en ello.

Para acercarnos a esta dimensión sociocultural de las imágenes, entenderé que las ciencias puras han resultado progresivas y acumulativas, sin embargo, si hablamos de procesos de maduración y desarrollo de las culturas, existe lo que para Simondon (2013) son las imágenes que conforman un fondo común de las culturas, que se efectúan luego de un estadio de “declinación”, éstas son sumamente relevantes porque sirven de normas al conocimiento y a la acción para cada sujeto.

En el área de las tecnologías de arte, las invenciones tienen limitaciones (las que cada época y cultura determina), pero en la virtualidad de lo creado puede existir en el sujeto creador un anhelo o ilusión de eternidad, lo que significa la posibilidad de reincorporar este objeto en otros, o que sirva de bosquejo para nuevas invenciones. Los procesos de evolución que refieren a los objetos creados y la invención toda en el devenir social, afirman su relevancia en tanto “que incorporan a los organismos propiedades que estaban reservadas a los efectos aleatorios del medio, y que devienen en el objeto de funciones regulares en organismos más complejos” (Simondon, 2013, p.195). Es así que, las creaciones no serán solamente organizadas para la mera resolución de un problema, sino que desde su complejidad, pueden suponer nuevas propiedades, que sirvan para resolver otros problemas, a esto se le denominará: plusvalía funcional.

La percepción de un individuo, grupo, colectivo, cultura o sociedad, se expresa en los objetos que crea. Esta percepción a través de los procesos anteriormente mencionados, se vuelve más compleja, se agregan a ella, efectos que modifican las formas primitivas. Y es mediante estos trayectos que se devela el aporte de nuevos datos, que la búsqueda perceptiva por sí sola no puede extraer de la realidad. Todo el panorama cambia.

3.1 Devenir como equilibrio metaestable

El devenir social nos arroja a las dimensiones donde se expresa un potencial existente del sujeto y éste organizado en colectivos o grupos, las singularidades presentes en ellos se conforman en un <<equilibrio metaestable>> es decir, en un sistema heterogéneo cargado de energía potencial cuál meseta.

Para Simondon (2009) un régimen de metaestabilidad no es mantenido por el individuo, sino también impulsado por él. Los cuerpos (cuerpos sociales) son causas unos *para* otros, los unos *en relación* con los otros. Los efectos no son cuerpos, sino incorporeales estrictamente hablando. Según Deleuze y Guattari (2008), éstos no son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos.

Podemos comprender al devenir desde una forma de equilibrio estable, sin embargo éste excluye al devenir. En los equilibrios estables habitan los niveles más bajos de energía potencial, aquí las transformaciones posibles ya fueron realizadas y no se habilitan nuevas transformaciones. Un sistema metaestable por su parte, nos da cuenta de la energía potencial de un sistema, de una noción de orden, de entropía, y una noción de información como neguentropía² y por ello entenderé al devenir respecto a este último sistema.

Las individuaciones son formas vivas y versan sobre historias que entrecruzan diferentes formas que adquiere el *socius*. Hay en este una individuación a través del individuo, lo viviente resuelve problemas, no sólo mediante estrategias adaptativas (como trabajé en el capítulo anterior) y modificando su relación con el medio, sino que inventa nuevas estructuras internas. Se establece una labor informacional, en tanto el *socius*, se convierte él mismo, en un nudo de comunicación interactivo, que se efectúa mediante un orden de realidad superior a su dimensión, y un orden inferior al cual organiza.

Respecto a esta dimensión de la individuación, se devela el complejo dilema de la ética de la eternidad, donde el devenir social se consagra con una estructura definitiva, que se traduce en normas y moralidad, y antagónicamente, se presenta la existencia de procesos que interpelan significaciones, que apuntalan a la comunicación en red y que tienen un sentido de la individuación perpetua, que es también la propia estabilidad del devenir –que se aleja de lo absoluto y rigidizante, y se acerca a lo Humano, devenir que para Deleuze (1996) refleja los actos que sólo pueden ser contenidos en una vida y se expresan con un estilo. El individuo físico conlleva un pasado aún en su crecimiento (como una carga). A diferencia, el individuo que deviene es contemporáneo de sí mismo en toda su expresión.

² Resistencia que re-equilibra el sistema entrópico.

3.2 Emergencia: una indagación afirmativa.

En cada extensión del campo de la acción humana existe al menos una invención; ésta habilita un sistema de compatibilidad de dicho campo con otros. De este modo las invenciones pueden adquirir un tinte normativo, es decir, cada época puede tener diferentes invenciones normativas que posibilitan nuevas compatibilidades.

Éstas determinan ciertos modos de existencia que no tendrían sentido en estructuras normativas previas. Se constituyen axiológicas que inciden en los sistemas de acción y representación del mundo y el Hombre, su expresión simbólica permite ser enseñada y multiplicada. La invención artística por su parte, puede producir formaciones universales, sin embargo, las nuevas formas simbólicas traen consigo nuevas visiones de la realidad que no tenían lugar primeramente, y que, ahora dan cuenta de una compatibilidad que surge entre datos heterogéneos.

Ahondando en lo ya dicho sobre las invenciones, diré que éstas surgen de la relación entre una dimensión para cumplir una finalidad y una dimensión de la experiencia obtenida.

Cada época tiene un arte dominante que sirve de sistema de referencia y continente a los otros (...) las simbólicas de la acción y las simbólicas artísticas están afectadas de relatividad histórica, y su capacidad sintética es la de una dominancia organizadora: cada sistema se inserta en una cadena de invenciones (Simondon, 2013, p.181).

Sin ánimos de obtener respuestas, más si, de comprender la efectuación de los procesos, resulta de menester importancia, analizar la procedencia de la invención, cómo emerge, dar cuenta del sentido histórico, problematizar las líneas de saber (las propias y de un saber otro). Una indagación afirmativa, es decir demolición, sin dudas, creativa. Desde este posicionamiento, Foucault (2005) dirá que se trata de una ficción, disociación, es decir, destrucción del reconocimiento, de la identidad y de la continuidad: será la historia como contramemoria.

Complejizando esta visión aparece la idea de Deleuze (2001) de la historia (contada y creada) en tanto composiciones y descomposiciones, donde la conciencia es interpelada por el cuerpo –y muchas veces este supera el conocimiento que tiene de sí mismo, al tiempo que, el pensamiento supera la conciencia que tiene de sí. Desde esta posición, se asienta una invitación a que las tecnologías de arte se llenen –y naturalmente se desborden-, a través de los movimientos colectivos y sociales de

invención, mediante los cuales se habilitan nuevas significaciones, nuevos conceptos y afectos, nuevas formas de entender la propia práctica y un nuevo conocimiento, que a la vez supone una sustancial transformación de los procesos subjetivantes.

Según Deleuze y Guattari (1980) “la historia, sus intensidades, sus debilidades, sus furores secretos, sus grandes agitaciones febriles y sus síncope, son el cuerpo mismo del devenir” (p.12). Esto me llevó a pensar en los conceptos o caracteres únicos, y lo que hay detrás de ellos: una vorágine de sucesos a través de los cuales se ha formado el individuo, el grupo, la historia. Seguir este proceso, implica ineludiblemente, dar cuenta de una dispersión del devenir social, los accidentes, las desviaciones íntimas, vueltas sagaces y abruptas.

Foucault (1992) dirá que es descubrir que, en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos, no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la existencia, que entiendo se forja desde lo que el sujeto imagina a lo que el sujeto crea o inventa. Siguiendo estos planteos es necesario referirme aquí, a la idea de emergencia, es decir, a “la entrada de las fuerzas que irrumpen, el movimiento de golpe por el que saltan las bambalinas del teatro, cada una con el vigor y la juventud que le es propia” (Foucault, 1992, p.16).

La emergencia se presenta como un espacio de lucha (un lugar abierto) *Entstehungsher*³ no implica la energía de los fuertes ni la reacción de los débiles, sino la descripción de una escena donde todos tienen lugar y cuyas presencias se actualizan en tensión, y entonces, nadie es responsable de una emergencia, ésta se produce siempre en el intersticio.

Desde las “Consideraciones intempestivas” (1876), Nietzsche, describe con total vigencia tres procedimientos históricos que establecen ciertas ilusiones sobre Hombre-medio, es decir, cierto tipo de historia según cierto tipo de Hombre. El primero es la *historia monumental*, donde se construye un monograma de identidad, a partir del cual se manifiestan los deseos de reconstrucción de obras y creaciones del pasado, que son tomadas como modelos.

En este mismo escrito, Nietzsche se encarga de interpelar y acusar a los historiadores de procurar a los <<hombres acción>> de una identidad disfrazada que se amarra al pasado, no permitiendo utilizar las fuerzas vitales del presente. Esta historia enmascara una irrealidad y parodia al reconocimiento. Resulta interesante ver como en su posterior obra “Más allá del bien y del mal” (1886), utiliza esta idea de la parodia, para descubrir nuevos alcances.

³ Término acuñado por F. Nietzsche.

Estamos preparados, como no lo hemos estado en ningún otro tiempo, para un gran carnaval de gran estilo, para las más espirituales risas y para la petulancia, para las alturas trascendentales de las más altivas insanias y de la ironía aristofanesca. Quizás descubramos precisamente aquí el dominio de nuestro <<genio inventivo>>, el dominio en que la originalidad todavía nos es posible, quizás como parodistas de la historia universal y como polichinelas de Dios ¡quizá nuestra risa sea la única de las cosas del presente que tenga porvenir! (Nietzsche citado en García del Pozo, 1988, p.149).

Continuando con estos procedimientos históricos, para el Hombre conformista y conservador, Nietzsche guarda la *historia anticuaria*, ésta, trae consigo la idea de que todo lo pasado y dentro de un horizonte determinado, va ser venerable, mientras que lo nuevo y novedoso será resistido y combatido. Sobre esto, cabe destacar algún inminente peligro.

Cuando la historia sirve a la vida pasada hasta el punto de minar la vida presente, y sobre todo, la vida superior; cuando el sentido histórico no conserva ya la vida, sino que la momifica, entonces es cuando el árbol se muere de una muerte que no es natural, comenzando por las ramas para descender hasta la raíz (Nietzsche citado en García del Pozo, 1988, p.150).

Finalmente, encontramos la *historia crítica*, donde el Hombre quiere y desea saber, a la vez que, sabrá en tanto esté preparado para saber. Tanto el lenguaje como la utilización de la historia, describen caminos para una actitud bien filosófica, aquella en la que el Hombre busca la verdad. Pensaba en la historia absoluta, déspota, fascista, y entonces también pensaba en la guerra. La guerra no fue ni es el problema, el problema sería más bien, las reglas que conforman, paradójicamente, sistemas de reglas *de* y *con* violencia, que además promueven un sistema de dominaciones, uno tras otro. Las reglas están vacías, quiero decir, están hechas para ser funcionales a una cosa, sujeto o situación. La historia propone un juego donde habrá quién se esconderá bajo estas reglas, quién las utilizará para sí, quién las desdoblará a su favor, ¡quién puede inclusive usarlas contra quienes las inventaron e impusieron!

Las tecnologías de arte, como eje transversal a este trabajo, las entenderé desde la idea de una historia <<efectiva>> en la medida que ésta, dé cuenta de un discontinuo continuo en nuestro mismo ser. Necesariamente utilizará para sí caminos

generalizadores, que en vez de inmovilizar la individualidad (individuándose) del devenir social, retome las múltiples máscaras de la historia para reapropiarse de ellas. Será fundamental percibir la singularidad de los sucesos y también de los individuos, encontrarlos allí donde jamás pensamos y en donde pasan desapercibidos- los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos- captar su retorno, pero no en pro de una curva lenta de evolución, sino para estar asistir a múltiples escenas, y comprender cada uno de los papeles que se han jugado y se juegan en cada una de ellas, también los que no, y entonces preguntarnos *por qué* no han tenido lugar.

4.0 Triada: deseo, enunciados y arte

Este capítulo necesita de los anteriores, sin embargo, sufre un vuelco para intentar indagar aquí, qué relación existe entre el deseo, los enunciados y el arte. Para ello trataré de manifestar mi consideración sobre cada uno de estos y algunos posibles puntos de conexión.

Indagar en los procesos subjetivantes, que involucran en rigor: el deseo, los enunciados y el arte, no tendrá como único cometido relucir viejos problemas, sino crear actualizaciones singulares y novedosas de ellos, para transitar colisiones territorializadas y des-territorializadas, idiosincrasias, y la apertura a nuevos territorios existenciales, que toman y producen, tanto las dimensiones individuales como las colectivas (y unas con otras recíprocamente).

El deseo será abordado aquí como un concepto que es regido por fuerzas y voluntades. Desde una concepción spinoziana, cuando existe un esfuerzo por parte del sujeto que refiere al espíritu, se hablará de voluntad. Cuando por su parte, se refiera al cuerpo y al espíritu, se hablará de apetito. Entre apetito y deseo, no existe más diferencia, que el hecho de que el deseo versa sobre los hombres que dan cuenta de su apetito, de tal modo “nosotros no intentamos, queremos o creamos algo porque lo juzgamos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, creamos y deseamos” (Spinoza, 2007, p.117).

Para las tecnologías de arte será fundamental detenernos en los cuerpos. Los cuerpos en relación se componen y descomponen a partir del deseo. Alejándonos del bien y el mal, estará lo bueno y lo malo, lo que compone y descompone. Lo primero implica el encuentro entre los cuerpos, aquellos que se convienen los unos a los otros y traen consigo alegría, mientras que la descomposición por su parte, será la tristeza. Todos los existentes convienen ser entendidos desde la potencia, tomando a ésta

como “las acciones y pasiones de las cuales algo es capaz. No es lo que la cosa es, sino lo que es capaz de soportar y capaz de hacer “(Deleuze, 2008, p.75). Del mismo modo, se llamará bueno (libre, razonable o fuerte) a quien, en lo que esté a su mano, se esfuerce en “organizar encuentros, unirse a lo que conviene a su naturaleza, componer su relación con relaciones combinables, y de este modo, aumentar su potencia” (Deleuze, 2001, p.33).

El cuerpo como multiplicidad de individualidades puede ser afectado de diversas maneras, lo que es conveniente a un cuerpo no necesariamente es conveniente a otro. De este modo, existirán tantas alegrías, tristezas o deseos como cuerpos capaces de ser afectados. El deseo infinito en sus posibilidades. La alegría aquí, estrechamente relacionada con la creación.

Suely Rolnik (1999) sostiene sobre el deseo, que se trata de una atracción que nos lleva en dirección a ciertos universos y repulsión que nos aleja de otros, sin que sepamos exactamente por qué, resultan formas de expresión que creamos para dar cuerpo a los estados sensibles que esas conexiones y desconexiones van produciendo en la subjetividad. En un concepto (como en el caso del deseo) existen trozos y componentes que proceden de otros conceptos, que suponían otros problemas. Es así que, podemos decir que los conceptos poseen una historia, y también devienen. Se concatenan entre sí, coordinan sus movimientos, componen sus problemas, etc. De este modo, los conceptos se establecen como variaciones que adquieren un orden y función respecto a cierta proximidad. A saber “son procesos moleculares. El concepto de un pájaro no reside en su género o en su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido, y de sus trinos: algo indiscernible, más sineidesia que sinestesia” (Deleuze y Guattari, 2011, p.26).

Los conceptos no solo se efectúan en los cuerpos, sino que expresan acontecimientos, una hecceidad, una entidad que se enuncia. Esta hecceidad refiere a un modo de individuación que es diferente en cada persona, en cada grupo, etc, implica una relación compleja de partes intensiva, así como de velocidades y lentitudes. La hecceidad sustituye los procesos de formación sustancial por un procedimiento de composición de fuerzas y afectos. Los enunciados por su parte, poseen una variación inherente, la cual constantemente pasa de un sistema a otro. Deleuze (2008) dirá: “el enunciado no es ni lateral, ni vertical, es transversal, y sus reglas están en un mismo nivel” (p.31). El enunciado entonces, refiere a una multiplicidad propia de un tiempo y espacio, hablo desde la complejidad del mismo, aquella que refiere también a un espacio de formaciones no discursivas (políticas, deseo, acontecimientos, instituciones, etc).

El pensamiento como estrategia nos permite ver y hablar, pero también desbordar las cosas y comprender los enunciados mencionados anteriormente desde otra perspectiva. A partir de esto, el pensar, entendido como un tejido de fuerzas, tiene su qué-hacer en los procesos subjetivantes. Estos procesos no determinarán la constitución de un sujeto, sino sus modos de existencia y sus posibilidades vitales, y con ello nos acercamos a una nueva consideración de existencia.

Únicamente gracias al olvido de ese primitivo mundo de metáforas, a la solidificación y petrificación de una masa de imágenes que en un tiempo brotó cual lava incandescente del poder primario de la imaginación humana, a la creencia irreductible de que tal sol, tal ventana, tal mesa es una verdad en sí, en una palabra, únicamente en virtud del hecho de que olvida su condición de sujeto, de sujeto artísticamente creador, el hombre vive con alguna tranquilidad seguridad y consecuencia; si pudiese escaparse aunque más no fuera por un instante de la cárcel de esta creencia, se acabaría al momento su "conciencia de sí mismo". Le cuesta admitir ante sí mismo siquiera que el insecto, el pájaro perciben muy otro mundo que el ser humano y que no tiene sentido preguntar cuál de las dos percepciones del mundo es más justa, toda vez que para resolver esta cuestión debiera aplicarse el criterio de percepción justa, es decir, un criterio que no existe (Nietzsche citado en García del Pozo, 1998, p.5).

.4.1 De la dictadura del significante a una posible línea de fuga.

Cuando el deseo se enuncia, allí en la práctica, es donde podemos evidenciar al Hombre atrapado en las garras del lenguaje. El deseo entonces expresa un vínculo que mantiene el hombre con el significante. Un signo se ata a otro signo, concatenándose en infinitos círculos. Inútil resulta caer en las interpretaciones o la comprensión de la producción significativa, ésta sirve para reproducir y producir significativo nuevamente. La expresión del significante, según Deleuze (1980), puede ser la rostridad. Existen manuales del rostro y también de los paisajes que se forman a partir de rostros, sostiene Deleuze, que ambos conforman una pedagogía, una disciplina muy severa, que inspira al arte y el arte se inspira de ella. Tal es el ejemplo de la arquitectura que construye casas, edificios, y conjuntos de edificios en ciudades, estos funcionan efectivamente como rostros y paisajes.

La pintura sin embargo, como otras tantas disciplinas artísticas, puede realizar este movimiento, a la vez que también puede invertirlo, situando un paisaje en función de un rostro, y entonces ¿cómo discernir entre un rostro y un paisaje? Todo rostro implica

también un paisaje a conocer, uno futuro, o uno que se exprese sobre el pasado. Los paisajes se llenan de rostros amados u odiados, pero con una afectación intensa sobre el individuo. En el sistema social, existen infinitas de significaciones y determinaciones que nos identifican y nos fijan, es así que toda sociedad necesita producir y reproducir rostros, pero también puede huir, deshacerse de él/ellos.

El rostro se expresa como el cuerpo del centro de la significancia. Existen rostros déspotas (rostros que hasta han deseado el fascismo). Pero este cuerpo, como todos, presenta un contracuerpo, el cuerpo del excluido o torturado. Este contracuerpo nos arroja a espacios donde el “excluido” pierde su rostro y entra en un devenir animal, es decir lo que tenemos *de* y *en* nosotros de animal.

Hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes (Deleuze y Guattari, 1990, p.24).

Devenir animal y molecular se conjugan para dar paso a una posible línea de fuga, el individuo la encarna. A partir de la obra de Joe Bousquet (1950), que es, meditación sobre la herida, el acontecimiento y el lenguaje: “Mi herida existía antes que yo; he nacido para encarnarla”. Una línea de fuga, refiere a una segmentaridad molecular, se encuentra atravesando segmentos que le permiten escapar de la centralidad y la representación, de todos modos, cabe decir que estas líneas de fuga, al igual que los movimientos moleculares, son lo que son, porque también ven la necesidad de atravesar estadios molares y no cesan de transmutar sus segmentos.

Las líneas de fuga se pueden constituir como nuevas semióticas y son ellas efectivamente, nuevas expresiones. Es en beneficio del pluralismo de una polivocidad de las formas de expresión, que se conservan entre nosotros, y con el correr del tiempo, diversas formas expresivas: formas de corporeidad, de gestualidad, de ritmo, de danza, de rito, etc.

Para pensar estas semióticas y expresiones me remitiré al estudio de los Regímenes de Signos, que proponen Deleuze y Guattari en “Mil mesetas” (1980). Se denominará regímenes de signos a la formalización de una expresión específica, que constituye asimismo una semiótica. Existe siempre un contenido, que remite a una

forma de expresión, y tanto contenido como forma de expresión, nos lleva a pensar necesariamente en agenciamientos. Cuando se habla de semiología se hace referencia a la semiología significativa, y con ello a la relación entre signos, sin embargo, en este trabajo haré especial énfasis en la posibilidad de abordar este régimen desde una pragmática, en donde el lenguaje no es universal, no posee formalizaciones absolutas ni semiologías generales.

Partiré señalando que en un régimen significativo del signo, el signo siempre remite al signo, estableciendo una cadena significativa. El signo, no solo se vale de sí, sino que establece procesos de desterritorialización donde se comporta de diversos modos, como por ejemplo símbolo (continua referencia del signo). De este modo, se propicia un estado que según Levi Strauss en Deleuze y Guattari (2004) implica la existencia de un mundo donde *se ha significado* antes de saber *qué significaba*, es decir, existe un significado implícito, pero no necesariamente es conocido y mucho menos comprendido.

El signo que remite al signo está afectado de una extraña impotencia, de una incertidumbre, pero potente es el significante que constituye una cadena. También el paranoico participa de esa impotencia del signo del signo desterritorializado que le asalta por todas partes en una atmósfera deslizante, es por esa misma razón que accede al superpoder del significante, en el sentimiento real de la cólera, como dueño de la red que se propaga en la atmósfera. Régimen despótico paranoico: me atacan y me hacen sufrir, pero yo adivino sus intenciones, me anticipo, lo sabía desde el primer momento, incluso en mi impotencia conservo el poder, “me las pagarán” (Deleuze y Guattari, 1980, p.118).

Ahora bien, no solo el significante se encarga de perpetuarse en infinitos círculos, sino que también, al servicio de la significancia, se ubica la interpretación, es decir, a un signo o grupo de signos ahora le corresponde un trozo de significado. Una interpretación interpreta a otra interpretación y así sucesivamente.

Si bien existen a partir de Deleuze y Guattari (1980) varios regímenes de signos que me ayudarían a comprender formas expresivas alternativas en las tecnologías de arte, y con ellas, la posibilidad de producción de lo novedoso, me quiero detener esencialmente en uno de ellos: el post-significante. Este se ubica en contraposición y tangente al significante, a la vez que se presenta como aquel que puede establecer formas de subjetividades más originales. Se comunica con el “afuera” desde lo

afectivo-emotivo más que por las ideas, y si bien da cuenta de la imaginación, se apuntala desde la acción. La subjetividad de este régimen versa sobre los pliegues del sujeto, plegamiento del *sujeto de enunciación* sobre el *sujeto enunciado*, que permite dar cuenta de la individuación (individual o colectiva) sin uniformizarla.

Estos regímenes no actúan uno por vez, sino que la mayoría de las veces se presentan como semióticas mixtas. Las semióticas y sus combinaciones no cesan de suceder, Deleuze y Guattari (1980) proponen que éstas se pueden conjugar en diversos paisajes, sea en un hospital psiquiátrico donde conviven diversas formas de delirio, así como en una conversación común y corriente, donde dos personas hablando la misma lengua no necesariamente hablan el mismo lenguaje.

Sin embargo, abriendo algunas líneas de fuga que interpelen a los significantes, es donde la subjetivación exige al deseo replantearse su plan, sus trayectos, lo que puede implicar tener una nueva función -diagramática. El énfasis puesto sobre estas semióticas que escapan al lenguaje, no es en pro de una comunicación más instantánea o espontánea, sino que el estudio único de los sistemas lingüísticos pierde de vista algunas aperturas pragmáticas, que permiten transformaciones sustanciales en la vida de los individuos, así como también en los modos que hacen a la creación artística y de otros campo, a esto Guattari (2013) lo denominará acción revolucionaria. Esta última implica:

Que la conciencia deje de ser su propio doble, y la pasión el doble de uno para el otro. Convertir la conciencia en una experimentación de vida, y la pasión en un campo de intensidades continuas, una emisión de signos-partículas (Deleuze y Guattari, 1980, p.137).

Siguiendo la problematización sobre el deseo, diré que las relaciones del sujeto con el objeto son fundamentalmente articuladas por éste. Las relaciones de deseo entre sujeto- objeto no son de necesidad, sino que el objeto implica el sostén del sujeto a la hora de determinar su existencia. Los contenidos maquínicos de deseo pueden ser sumamente liberadores, a la vez que entiendo que en el contexto capitalista tienden a estratificar la máquina deseante, sosteniendo un pre-significante para cada encuentro, estableciendo sistemas de valores y con ello estableciendo ciertas expresiones rígidas.

La lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a

decir. Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder. En ella, ineludiblemente, se dibujan dos rúbricas; la autoridad de la aserción, la gregariedad de la repetición (Barthes, 2007, p.120).

Es por ello que considero fundamenta.l arrojarnos a la comprensión de la producción subjetivante y con ello la posibilidad de dar cuenta de *cómo* se ponen en juego el deseo, los miedos, las expectativas, los sueños, los bloqueos, etc. Los universos de significaciones proponen ciertas relaciones de poder y captura del deseo social. La producción de los imaginarios sociales, por su parte, interpela emociones y voluntades, organiza y sujeta los momentos colectivos (simbólico-subjetivo) que normalmente suceden bajo el velo de la masividad, estos nuevos movimientos abren lugar a unas líneas de fugas que caracterizaré como activas y positivas.

Retomando la idea de inconformidad (motivación) estas líneas de fuga creativas permiten capturar de lo fugitivo algo bello. El devenir entiendo ha de ser minoritario - como potencia que habita en lo mínimo, y éstas producciones se efectuarán, no como un gobierno o accionar particular, sino como una “hospitalidad con lo mínimo, lo olvidado, lo desclasificado, lo expulsado, lo negado” (Percia, 2010, p.20). Es un devenir, que alienta a ir “hacia”, siendo “lo otro”, que no es *devenir extraño a uno mismo*, sino aceptar y bienvenir *las potencias minoritarias en uno*. Implica un desprendimiento de las formas que la mayoría captura y profesa.

Freud (1979) ya expresaba lo que sucede con la cultura, donde las formas nos encierran, resignando en ello parte de nuestra potencia, sin embargo, es claro también, que sin las formas no podemos vivir. Es entonces, que es deseable que la potencia se relacione con la forma, pero no de modo que esta nos aprisione. Desde lo micropolítico y lo local, existe la posibilidad de crear nuevos vínculos que proporcionen otros modos de semiotización, que estallen la lingüística hacia las intensidades de los cuerpos y del socius. Que establezcan por sobre el lenguaje, la existencia de lenguas menores que resuenen y disuenen *en y con* lo que acontece. Respecto a esto, y como condición fundamental de las tecnologías de arte, ubicaré a la sensación:

La sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el <instinto>, el <temperamento>), (...), y una cara vuelta hacia el objeto (<el hecho>, el lugar, el acontecimiento). O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo

otro. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto (Deleuze, 2009, p.41, énfasis original).

De este modo las sensaciones están en los cuerpos y son agentes de sus transformaciones. Las afectaciones del cuerpo son tal, que en una inmensa mayoría de los casos, las palabras no bastan para describir la experiencia, se tuercen, se doblan. En las sensaciones existe un dominio de alguno de los sentidos en específico, sin embargo, la sensación posee una potencia vital que establece rápidos lazos con el resto de ellos. Se presenta cual ritmo y entonces “aparece como música cuando inviste el nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual” (Deleuze, 2009, p.49). Este ritmo ubica en cada sensación los niveles que atraviesa. En palabras de Deleuze (2009), es sístole-diástole de manera que el mundo me atrapa y se cierra sobre mí, existe un yo que se abre al mundo, y un mundo que el propio yo abre.

Entender la expresión artística por fuera de la “dictadura del significante” implica explorar medios colectivos de semiotización y acceso a semióticas particulares. El arte será entendido aquí, como proceso creador, línea pos-significante, que tiende a transitar procesos de autonomía y poiesis. El arte como tecnología, nos lleva a reparar la homogeneización universalizante y reduccionista de la subjetividad, para generar un movimiento con tendencia heterogénica, que implica el reforzamiento de la heterogeneidad, así como la singularización de sus componentes. La homogeneización produce y reproduce angustia y dolor, tanto en los individuos como en los colectivos, ante esto, las tecnologías de arte, se presentan como procesos integrales que habilitan la singularización mediante una producción deseante.

Téchnē (τέχνη), es la forma abstracta del verbo tikto (τίκτω; engendrar, producir, o generar), deviene en arte y tecnología (tecnología deseante), y ésta, en producción de subjetividad. Las tecnologías de arte, sostengo que se alejan de la moralidad del capitalismo, las que promueven expresiones artísticas que transforman lo malo en bueno, lo feo en lindo. Percia (2010) respecto a esto, manifiesta que la sublimación es un ideal de limpieza y depuración moral que pretende liberar a la pulsión del objeto indebido, para ofrecerle otro mejor. Las tecnologías de arte a las aquí refiero, habilitan movimientos que descomprenden, desinterpretan y desidentifican. Estas condiciones competen a una función poética, en sentido amplio, de revitalizar universos de subjetivación que fueron forzosamente rarificados y resingularizados.

A partir de Deleuze (1996) diré que no se trata solamente de transmitir mensajes, de invertir imágenes que sean sostén de identificación o algunas conductas

estereotipadas, sino por el contrario, de encontrar operadores existenciales que sean capaces de adquirir consistencia y persistencia. Esta catálisis poético-existencial, se efectúa en el centro de las discursividades que son tanto escritas, como musicales o plásticas, implica según el autor, una cristalización, que deja ver la capacidad enunciativa del creador, del intérprete y también de aquel que simplemente gusta de ver una obra o expresión de arte.

La ruptura de lo dado en estas tecnologías, es decir la presencia de un desvío inesperado, la asociaré con la idea de "clinamen"⁴ que permite individuar las producciones dándole una nueva propiedad; la propiedad de cambio en quien se posiciona frente a una obra. El existente se transforma en portador de un potencial infinito respecto a su vida, y a las decisiones que puede tomar, puede hacer un mapa de su situación pasando de un estado *intomático* a uno *problemático/problemizante*, se convierte entonces en cuasi causa de su devenir.

5.0 Un giro hacia los agenciamientos creativos

En las sociedades capitalistas actuales considero que se tiende a obviar o censurar la polisemia de la expresión, y es por ello que existe una apreciación del yo siempre pegado a los sujetos. Y no solo esto, sino que la pérdida de estas expresiones, reduce todos los modos de producción y todas las formaciones sociales a las semióticas de poder. El problema que se presenta no es solo de tipo doctrinal, sino que se expresa en la vida cotidiana, en lo práctico. El significante nos somete como individuos a pensar que existe un referente universal, que el mundo se encuentra estructurado bajo un orden necesario. Un giro artístico, tal como lo dice este capítulo, implica la posibilidad de cuestionar y atravesar los límites de lo irrepresentable. Las tecnologías de arte por su parte, se presentan como cuestionadoras de los sistemas de representación actual y permiten establecer un juego performativo *con* el individuo, y *entre* los vínculos que sostienen estos individuos en general.

Existen sin embargo, ciertas dificultades para encontrar las formas que nos permitan transmitir mensajes que no se reduzcan a los contenidos discursivos, ni a configuraciones meramente imaginarias. El Hombre moderno se encuentra entre el

⁴ Término latino acuñado por Lucrecio (Titus Lucretius Carus) para traducir el griego "parénklisis" con el que Epicuro se refería a la desviación espontánea de la trayectoria rectilínea que experimentaban los átomos para explicar su relación con otros átomos. Se refiere actualmente a la desviación de la trayectoria de los átomos, que genera una ruptura de la cadena causal, determinista, justificando la libre acción, en los individuos y el azar.

estancamiento dogmático y lo que puede significar una ruptura epistemológica. Romero Esteo (1972), respecto a esto, sostiene que cuando el poeta creador va a lo seguro le supone la muerte. Afirma que de seguridades están llenos los cementerios, y de seguridades está pleno el objeto del arte como artículo de consumo. Y quien dice consumo, dice pasividad.

En relación a esta idea, la “Teoría crítica” de Adorno (1975) trabaja sobre lo que se llamará “dialéctica negativa”, a partir de lo cual, se cuestiona el proceso que reduce la antítesis a una síntesis, dejando la diferencia como neutralidad. A partir de aquí, lo irrepresentable surge como denuncia a lo pretende ser explicado mediante dominios absolutos, en este sentido, el arte *demuestra* y *muestra* aquello que no es captado por los mecanismos de abstracción, la misma funciona como fuerza de resistencia contra los discursos afirmativos. Sobre esto, Deleuze (1968) sostiene que la repetición y la diferencia tienen una capacidad de recuperar el sentido del acontecimiento puro, de éste por fuera de toda representación, donde se abre la posibilidad de manifestación de la diferencia (antes prisionera) y sus correlativas intensidades. Deleuze (2005) sostiene además, que el acontecimiento, no es lo que sucede como accidente, sino “lo que nos espera y nos hace señas” entonces, se nos presenta como algo que debe ser comprendido, querido, aquello representable en lo que sucede. El acontecimiento pone en andas la singularidad/es de la historia. Singularidad pre-individual, no personal, a-conceptual.

Me detendré para reparar un poco más sobre el o los acontecimientos, esto me resulta fundamental. Existe una especie de voluntad que permite al individuo acontecer, y esto se refleja en la siguiente cita:

Todo estaba en su sitio en los acontecimientos de mi vida, antes de que yo los hiciera míos; y vivirlos, es sentirse tentado de igualarme con ellos, como si les viniera sólo de mí lo que tienen de mejor y de perfecto (Deleuze, 2005, p.118).

La aceptación de lo que sucede, lo que acontece, implica, no hacernos de una culpa perversa (propia o de un “otro”) sino ser dignos de lo que nos sucede. Deleuze (2005) sabe deslizar al respecto frases tan poéticas como clarificadoras “la herida, trazada en vivo como la cicatriz de todas las heridas, la muerte convertida en querida contra todas las muertes” (p.108), de este modo, en cada acontecimiento, no sólo encontraremos todas las miserias del Hombre, que nos son propias, sino también, todos los antídotos contra ella.

Quiero establecer entonces, apenas ensayando, una gran similitud con el proceso de la imagen y el de la invención trabajadas anteriormente. Las imágenes en su ciclo devienen en símbolo y es gracias a la saturación de ellas que es posible lo novedoso, y con esto último, la creación objeto/imagen producto inacabado del deseo. Es esta saturación la que posibilita un nuevo comienzo. El acontecimiento quiere y se desprende de lo que ocurre, con ello renace de otro nuevo modo. Deleuze (2005) sostiene que se es hijo de los acontecimientos y no de las obras, ya que estas obras son producidas por un hilo de acontecimientos. El Hombre tampoco es hijo de sus objetos creados, sino que podremos entender la historia de este, en el devenir de la producción de los objetos, que es también una historia de acontecimientos.

Las tecnologías de arte tendrán entonces, que desplegar nuevas estrategias, que permitan un acercamiento a esta realidad desde una experimentación no representacional clásica. Sobre esto, se podría sostener que entre el sujeto y el objeto no media ninguna causalidad, sino que lo que existe simplemente es un comportamiento estético. Respecto a esto, se podría afirmar, que es posible devenir de un tartamudeo, un balbuceo, una traducción a una lengua extraña, que necesita de la presencia de una fuerza mediadora que habilite nuevos procesos de producción. Para pensar en estos procesos, podemos traer a colación un término propio de Deleuze y Guattari, el de "mapa". Hacer mapa resulta una excelente estrategia para las tecnologías de arte, en tanto implica la construcción de un inconsciente, más acción que representación, lo que habilita múltiples accesos o entradas y es por ello que es asunto de performance. Estas performances, permiten una superposición de mapas, un mapa sobre otro mapa, no remite a un origen en el anterior, sino, a una particularidad en la intersección, no se interesa en el origen, sino en el recorrido entre ambos puntos.

El arte y sus sistemas éticos-estéticos se encuentran bajo la vorágine de actualizarse constantemente, y es por ello que podemos decir que existe un movimiento en donde "entre la imagen representacional resultante y el modo de llegar a ella, se establece una tensión localizada a través del acto creativo" (Cornago, 2003, p.26). De este modo, las tecnologías de arte apuntan hacia el reconocimiento de algunas lenguas (lenguas menores) y la búsqueda de nuevas lenguas, que se entiende, han de emerger a partir de la experimentación (prueba y error).

Bajo este escenario las tecnologías de arte darán cuenta de las ideas (individuos y de los individuos) como potenciales, y estarán comprometidas bajo modos de expresión a partir de las técnicas que ese individuo o grupo posea. Existe sobre estas ideas una necesidad -y ésta será tomada como motor creativo y no como mera

ausencia. Es en nombre de la creación que un individuo tiene algo que decirle a alguien (o al mundo). Las funciones creativas a utilizar pueden ser múltiples y diversas, sin embargo diré que todas colaboran a conformar un espacio-tiempo.

En la conferencia dada por Gilles Deleuze (2003) en la cátedra de la fundación FEMIS⁵ sobre el acto creador, aquel pone un interesante ejemplo sobre Kurosawa⁶ y su película “Los siete Samurais”⁷: manifiesta que la misma trata sobre una lucha entre pueblos, una guerra Samurai, sin embargo en medio de ella, se suscita algo peor que el terror bélico, la interrogante de ¿qué es ser un Samurai? La respuesta: algo que este tiempo-espacio ya no necesita. Deleuze sigue haciendo asociaciones interesantes, al citar a Bresson⁸ y los “espacios desconectados”, es decir, la separación por celdas de información. El espacio bressoniano se presentará como una serie de pequeños trozos, en los que la conexión no está predeterminada de antemano. En el límite de todas las tentativas de la creación hay entonces, espacio-tiempo, es allí que los bloques duración-movimiento de la teoría cinematográfica de Bresson, van a tender hacia estos espacios desconectados. Los pequeños fragmentos visuales de espacio cuya conexión no está dada previamente, se van a conectar mediante la mano, la manualidad. Sólo la mano puede efectivamente ejecutar las conexiones de una parte a otra del espacio. Y Bresson es sin duda, el primero en haber introducido en el cine los valores táctiles, primeramente porque según Deleuze, no sólo él puede poner admirablemente las manos sobre las imágenes, sino porque si se realiza tal movimiento, es porque paradójicamente tiene la necesidad de manos. Tomaré esta expresión para con las tecnologías de arte, entendiendo que el creador desplegará su capacidad de hacer respondiendo a una necesidad, y tomará al uso de las manos (literal y metafóricamente) como hacedor de conexiones.

Existe información y comunicación, la primera se refiere a un conjunto de palabras en orden, y la segunda a la propagación de información, que tiene por cometido transmitir aquello que se cree o debe creer, conforma un sistema controlado de las palabras en un sistema de control⁹. Sin embargo los procesos artísticos y/o las obras de arte (como producto inacabado del proceso) no serán comunicación, ni instrumento de comunicación, ni tampoco contendrán información. ¿Entonces qué? .Estos

⁵ Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son - Escuela Nacional Superior de los Oficios de la imagen y el sonido -, también llamada La Fémis es la escuela nacional de cine de Francia.

⁶ Célebre cineasta japonés.

⁷ Esta película es considerada como una de las más grandes e influyentes de la historia, se distingue por haber logrado popularidad tanto en el mundo oriental como en occidente.

⁸ Cineasta francés 1901-1999. Autor de una serie de películas en las que desarrolló un discurso en busca de un absoluto ascetismo.

⁹ Término Foucaultiano que refiere a un nuevo sistema de dominación posterior al sistema disciplinario. En este sistema de control predomina el lenguaje numérico específico, una máquina compleja de información y nuevas modulaciones que sustituyen a las viejas instituciones disciplinarias de encierro.

procesos y estas obras tendrán gran afinidad con el acto de resistencia. El arte como lo único que resiste a la muerte, y no sólo a la muerte sino a formas de vida que generan angustia y dolor. Toda resistencia es una obra de arte, y toda obra de arte es resistencia.

Siguiendo con estas proposiciones propias de las ideas cinematográficas, Deleuze, dará cuenta de ciertos desfases en los procesos creativos. Como ejemplo plantea el desfase que existe en el cine entre lo sonoro y la imagen. Ejemplificando: “La voz se eleva, se eleva, aquello de lo que se nos está hablando pasa bajo la tierra desierta, aquello que la imagen visual nos muestra” (Deleuze, 1987, Conferencia FEMIS). El acto de habla que se eleva en el aire mientras que su objeto está pasando bajo tierra, como si fuera la luz de la estrella, que nos llega cuando ella ya murió, es nada más y nada menos que un acto de resistencia, y este último adquiere dos caras: la humana y la artística. Este ejemplo me remite a recordar lo que en capítulos anteriores expliqué sobre el ciclo de la imagen y la cultura. Estos actos que pueden ser pintura, música, teatro, obra de arte tal o cual, enuncian un emergente del individuo que no sólo expresa un tiempo y espacio singular, sino que en ese mismo momento lo edifica. Del mismo modo, los objetos (objetos-imágenes) van a la vez conformando un “piso de imágenes” tanto para el individuo, grupo, comunidad, o cultura, que es germen fundamental para la activación de nuevos procesos individuantes y creativos.

5.1 Sobre Agenciamientos y Equipamientos.

Para comprender los procesos creativos que he venido sosteniendo, es necesario, volver a hablar del deseo para esta vez acercarnos a la idea de agenciamiento propiamente dicha. El deseo *en un* conjunto, y desear, como construir un agenciamiento *en* conjunto. Acerca de esto último plantearé un simple ejemplo: una comunidad no desea una plaza (por sí misma), se dirá que el deseo es el paisaje-situación que trae implícita la plaza (ocio, lugar de encuentro, espacio estético-político). El deseo entonces, lo entenderé desde una posición constructivista, en donde como ya dije construirá agenciamientos, y para ello necesitará de la existencia de diferencias potenciales. Que exista un agenciamiento de deseo implica que nunca es un dato natural, sino una construcción, el deseo se presenta como “el sistema de signos a-significantes con los que se producen flujos inconscientes en un campo social” (Deleuze, 1980, p.90).

Los agenciamientos por su parte, cuentan de al menos cuatro factores, que son: el estado de las cosas, los enunciados, estilos de enunciados, territorios, y procesos de

desterritorialización. Es así que en primera instancia, los agenciamientos son territoriales, su primera regla implica saber cuál es su territorio. Por otra parte, cabe destacar que es la expresividad quien crea territorio y no a viceversa, se trata entonces de un proceso de territorialización. El territorio deviene de un proceso de territorialización, y a la vez el territorio territorializa en sí mismo. En el cuarto factor, el de los procesos de desterritorialización, se encuentran las máquinas abstractas quienes actúan en los agenciamientos concretos. Estas trazan máximos: decodificación y desterritorialización, también abren el agenciamiento territorial hacia un agenciamiento de otro tipo, uno molecular, cósmico, que constituye múltiples devenires. De este modo, se puede decir que las máquinas abstractas son singulares e inmanentes;

Se componen de materias no formadas y de funciones no formales. Cada máquina abstracta es un conjunto consolidado de materias-funciones (filum y diagrama) (...) Abstractas, singulares y creativas, aquí y ahora, reales aunque no concretas, actuales aunque no efectuadas, por eso las máquinas abstractas están fechadas y tienen nombre (máquina abstracta-Einstein, máquina abstracta-Webern, pero también Galileo, Bach o Beethoven, etc.) (Deleuze y Guattari, 1980, p.520).

A propósito, para los autores recién mencionados, existen varios tipos de máquinas, entre ellas la "máquinas de guerra", éstas, no tienen en sí mismas como objeto la guerra, sin embargo cuando se agencian con el aparato de Estado, la guerra, efectivamente sí puede suceder. De este modo, expresiones artísticas, como ser la música, la pintura, el cine, etc., pueden paradójicamente convertirse en máquinas de guerra. Es entonces que existe la posibilidad de que se efectúen agenciamientos que habiliten la apertura y multiplicación de las conexiones posibles, o que por el contrario, sustituyan las operaciones creadoras por bloqueos -axiomáticas- o por una organización estratificada.

Las tecnologías de arte buscan agenciamientos que convengan (potencializadores de alegría) y que permitan experimentar al deseo, recusando los principios de la semiología general y la preeminencia del lenguaje normalizado, propondrán acceder y experimentar las semióticas particulares, es decir las que son de tipo artísticas, pero también somáticas, biológicas, musicales y miméticas. La metodología de estas tecnologías es de ruptura revolucionaria, es decir, la creación de agenciamientos colectivos de deseo, con capacidad de resistir a los componentes represivos. Guattari (2013) sostiene que "hacer advenir revoluciones sociales o estéticas implicará trabajar

los cuerpos, los metabolismos más subterráneos, la percepción del mundo, las fórmulas de inter-subjetivación y cierto presentimiento del porvenir” (p.14). ¿Acaso esto no nos lleva directamente a reparar en el ciclo de la imagen y los procesos inventivos y su relación con el devenir?

En contraposición, pero también en complemento a algunos de estos agenciamientos, se encuentran los “equipamientos” como leyes trascendentes y representaciones de la ley. Los equipamientos presentan una clara diferencia con los agenciamientos creativos, éstos habilitan la existencia de diversos bloqueos, a saber, existen en nuestra sociedad algunos comportamientos de tipo asociales, locos, infantiles, etc., éstos en la lógica equipamental, serán reconocidos como comportamientos no-equipados. Sin embargo, estos mismos comportamientos desde la lógica de los agenciamientos creativos pueden dar cuenta de espacios singulares “donde se refugia todo lo que queda vivo en el socius, y desde donde todo puede volver a partir para construir otro mundo posible” (Guattari, 2013, p.14).

Considerar a los agenciamientos de deseo tiene como correlativo cuestionar, y por qué no, colaborar con la extinción de formas aborrecibles de instituciones de responsabilización y culpabilización, sea en la educación, la justicia, la familia, la salud, como aquellos no tan visibles -del inconsciente- sean entonces, las resistencias, los bloqueos, el superyó, la neurosis. etc. Estos agenciamientos que responden a la esfera de lo micropolítico, apuntan a una construcción donde se conserve la consistencia del deseo, y donde es sustancial poder trabajar sobre los excesos o corrimientos, lo que podría significar una pretensión de poder sobre otros (de tipo alienante). Respecto a esto Guattari (2013) sostiene que en un agenciamiento colectivo, tanto el individuo, como el yo, y la responsabilidad de ambos, van a ser considerados siempre como efectos, y no se intentará exigir acuerdos, sino, por el contrario, generar articulaciones de elementos materiales y semióticos, también económicas y sociales. Éstas a saber: “producen un deseo colectivo, un eros de grupo, capaz de liberarse de las micropolíticas fascizantes de toda naturaleza” (Guattari, 2013, p.110).

El individuo es enteramente fabricado por la sociedad, en especial por estos equipamientos colectivos, equipado de modelos de percepción, motricidad, intelección, imaginación, memoria, y en donde la conciencia a la vez es situada, socialmente, sexualmente, económicamente, etc. Del mismo modo, el socius ya no es asunto de <<persona>> sino de flujos decodificados. Al indagar en los signos del cuerpo, de la ciencia y del arte, estos tienen lo que se denomina una eficacia pragmática según Guattari (2013), que es capaz de esquivar las redundancias dominantes. Esta máquina

de signos establece un trabajo sobre lo real y también sobre la representación subjetiva, de tal modo se “movilizan una suerte de energía semiótica molecular, constituida de quanta de articulaciones sub-humanas, de sistemas de potencialidades, antes que de estructuras estratificadas” (Guattari, 2013, p.65), interpelándose nuevamente los valores de poder de territorialidades varios: individuales, familiares, estatales, etc.

En los diferentes componentes de la subjetivación encontramos al cuerpo del individuo, un individuo en particular, dígame con nombre y apellido, a modo de cierta reafirmación del ego apoyado en una continuidad y sobre el poder. Pero esta representación del individuo se aleja considerablemente si hablamos de producciones de imágenes, lingüísticas, o de deseo, es así que estas proyecciones refieren a múltiples y diversos agenciamientos sociales, se “constituye su trama y su trazo, pero de un modo vivo, en función de agenciamientos colectivos de contornos cambiantes y de praxis rebeldes a las invariantes sociológicos y económicos” (Guattari, 2013, p.82).

Los agenciamientos de deseo, de algún modo u otro establecen lazos con los equipamientos de poder, y entonces es inevitable la presencia de las relaciones de significación. Para poder analizar e intervenir en estos procesos, es necesario que estas tecnologías de arte se complementen con otras para complejizar su mirada. La problematización de los agenciamientos y los equipamientos nos permiten comprender que tanto el campo social, como el lenguaje, el ciclo de la imagen y hasta la libido, no pertenecen a ningún sistema estático.

Lo que hace posible un <<pasaje>> de un nivel al otro- por ejemplo de un nivel económico a un nivel ideológico, lo que garantiza aquello que hemos llamado la transversalidad social, no depende de principios, de categorías o elementos delimitados de una vez y para siempre. Todo se debe rehacer cada vez (Guattari, 2013, p.92).

Respecto a esto último, cabe decir que dichos pasajes serán realizados dependiendo de los movimientos que realice el sujeto, juzgar los equipamientos no resulta productivo, más sí es fundamental reparar en la utilización que se hace de ellos. Cobra sentido la interrogante ¿Para qué?: equipamientos para empoderar las luchas y las reivindicaciones locales, la enunciación colectiva del deseo, y las transformaciones sociales que sean necesarias.

5.2 Máquinas de liberación: una construcción artística.

Plantearé aquí a modo de comienzo la idea de política de deseo, que retomo como eje para pensar tanto las funciones de los equipamientos, como los agenciamientos trabajados en el capítulo anterior. Esta política que concierne a un individuo, a un grupo, una institución o a una forma artística, la denominaremos aquí como “partículas de posibles”¹⁰. Resulta fundamental pensar en estas partículas posibles, reconociendo los atravesamientos propios y los que ella efectúa, las decisiones que toma, y entendiendo los movimientos maquínicos. Respecto a esto último Guattari (2013) sostiene que “no hay lucha por la libertad en general, sino la construcción, a todos los niveles, de máquinas de liberación” (p.95).

Desde las tecnologías de arte se pone en tela de juicio el complejo entramado de juegos de verdad, que ya no tienen que ver con una práctica coercitiva, sino con una práctica de auto transformación del sujeto. Ésta es una práctica ascética, no como renuncia moral, sino como el ejercicio del individuo sobre sí mismo que intentará transformarse y acceder a otros modos de existencia.

No todas las prácticas de liberación bastan para definir las prácticas de libertad. Sin embargo el ejercicio de las prácticas de libertad exige cierto grado de liberación, y es así que Foucault (1999) introduce la noción de “dominación” mediante un análisis focalizado en las relaciones de poder, de alcance en las relaciones humanas. El poder abordado desde estas tecnologías, implica el encuentro entre fuerzas que tienen plena incidencia en la vida cotidiana, el poder del individuo respecto a su vida y sus decisiones. Las relaciones de poder son móviles, inestables y de carácter relacional. Estas relaciones de poder han de existir en la medida en que los sujetos de algún modo sean libres. En los campos sociales de poder, como en los de otras órbitas, se efectúan relaciones de poder porque existe libertad, lo que paradójicamente también significa, que existen estados de dominación. La libertad se constituye como la condición ontológica de la ética, pero es la ética la forma reflexiva que toma la libertad. El poder entonces, consiste en juegos estratégicos *entre* libertades.

En el corazón mismo de las relaciones de poder y constantemente provocándolas, están la resistencia de la voluntad y la intransigencia de la libertad. En vez de hablar de una libertad esencial, sería mejor hablar de un “agonismo”, de una relación que es al mismo tiempo recíprocamente incitación y lucha, es una provocación permanente, en vez de una confrontación cara a cara que paraliza a ambas partes (Foucault, 2014, p.

¹⁰ Término acuñado por Guattari para referirse a la política y su función en las máquinas abstractas.

24).

Entre los juegos de poder y los estados de dominación, se encuentra lo que en términos foucaultianos se denominan tecnologías gubernamentales, que ya se encuentran en su análisis del poder, plantea allí tres niveles: las relaciones estratégicas, las técnicas de gobierno y los estados de dominación. La gubernamentalidad será tomada aquí, como un conjunto de prácticas por las cuales se pueden conformar y organizar, las estrategias que los individuos en su libertad, pueden tener para consigo mismo y para con los otros, es configurada como un ejercicio biopolítico del poder.

De este modo, las tecnologías de arte en las prácticas psicológicas han de ser entendidas también como técnicas gubernamentales; los encuentros psicológicos, los vínculos a establecer, los modos de establecerlos, los equipamientos y agenciamientos que utilizemos y creemos como profesionales, serán tensores de los dominios de conocimiento y fundamentalmente de las relaciones de poder. A saber de Foucault (1999) en un juego de verdad, siempre existe la posibilidad de descubrir algo diferente y de cambiar más o menos tal o cual regla, e incluso a veces todo el conjunto del juego de verdad. Y entonces, ¿cómo descubrir lo diferente?, ¿cómo generar movimientos en estos juegos de verdad?, ¿cómo resiste el arte a las lógicas de control? ¿O acaso el arte es orinar contra la pared? (permítaseme la analogía).

En sintonía con lo anterior y a partir de Francis Bacon, trabajado desde Deleuze (2009) se señalan algunos tipos de violencia presente en las relaciones de poder: la del espectáculo y la de la sensación. El espectáculo refiere a las representaciones de lo vivido, a una especie de inversión concreta de la vida. Implica no sólo un conjunto de imágenes, sino vínculos mediados *por* imágenes en un tiempo y espacio particular. El espectáculo, propicia además, una construcción ilustrativa y narrativa que da cuenta de una vida bajo ciertos dominios dominantes, es decir, el mundo sensible es investido por imágenes que se ubican encima del y se profesan como sensibles (al tiempo que efectivamente no lo son). Se entenderá fundamental abandonar la violencia del espectáculo, para encarnar la violencia de la sensación, ahora bien, para entender mejor esta última, y no confundirnos con las interpretaciones del término, agrego: “a la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. Ésta se funde con su acción directa sobre el sistema nervioso, los niveles por los que pasa, los dominios que atraviesa” (Deleuze, 2009, p.45).

En este sentido se desatan aún algunas interrogantes más: ¿por qué elegir el grito

antes que el horror? en correlación a ¿por qué elegir la violencia de la sensación en vez de la violencia del espectáculo?

También se suscitan algunas respuestas: cuando el cuerpo se enfrenta a potencias que desconoce, que no ve, no les da otra visibilidad que la suya. Y es allí donde el cuerpo se presenta activamente, y da cuenta de su capacidad de triunfo (capacidad que anteriormente, desde la invisibilidad no reconocía). De algún modo las lógicas del espectáculo se encargan de desviar o disminuir tales fuerzas.

Es como si ahora llegara a ser posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a esta, o bien hacerse su amiga. La vida grita contra la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando (Deleuze, 2009, p.68).

Queda totalmente en claro que las tecnologías de arte están inmersas inevitablemente en las lógicas del espectáculo y las del sentido, que a la vez son propias de un sistema dominante, sin embargo, cuentan *en y para sí*, con la inminente capacidad de realizar producciones que irrumpen en las estructuras rígidas de percepción y acción, dando lugar a nuevos órdenes de sentido y sensación. El arte entendido como máquina liberadora, en sus trazos intensos, no pretenderá ser ni narrativa ni ilustrativa, llama al caos e insiste en una lucha con él, donde indefectiblemente se hará para sí de sus herramientas más valiosas.

La máquina por su parte trabaja como el cuerpo de un atleta. ¡Curioso!. Deleuze (2001) dirá que los artistas llevan a cabo “un atletismo que no es orgánico o muscular, sino “un atletismo afectivo”, que sería el doble inorgánico del otro, un atletismo del devenir que revela únicamente unas fuerzas que no son las suyas” (p.174). Estas fuerzas, son las fuerzas del “pueblo” (como lo que no existe, y pero puede sí hacerlo). Mediante el arte, no se intentará dar luz a un pueblo, sino llamarlo con todas las fuerzas. ¿Por qué este llamado? , porque existe un sufrimiento que debe ser aliviado, y porque existe además una tenaz resistencia, “la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente” (Deleuze y Guattari, 2001, p.111). En este sentido, el pueblo se re-apropia de su sufrimiento, se recrean las protestas, los pedidos, las exigencias de este, al tiempo que se reanudan los motivos de su lucha, es decir, convergen, en términos bergsonianos: el arte y el pueblo. A esto,

una nueva posible configuración: arte, pueblo y revolución.

El éxito de una revolución solo reside en la revolución misma, precisamente en las vibraciones, los abrazos, las aperturas que dio a los hombres en el momento en que se llevó a cabo, y que componen en sí un momento siempre en devenir, como esos tumbos a los que cada nuevo viajero añade una piedra. La victoria de una revolución es inmanente, y consiste en los nuevos lazos que instaure entre los hombres, aun cuando estos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división, a la traición (Deleuze y Guattari, 2002, p.194).

6.0 Consideraciones de cierre

Existe aún, contemporáneamente a nuestro tiempo, un trabajo de aplastamiento, tortura y castración, que fija leyes universales que se inscriben en nuestro cuerpo y nuestro inconsciente, para incansablemente reproducir aparatos de esclavitud. Se hace de cada sujeto uno desposeído de su cuerpo, extraño a su deseo y a su vitalidad.

Deleuze (2002) sostiene que de tal modo, existe una prolongación indefinida de un reino milenarista, que hace eco del goce desdichado, del sacrificio, de la resignación, del masoquismo instituido y de la muerte. El mismo que produce a un sujeto culpable, neurótico, sumiso y explotable. Ante los muertos vivos, lo que nos horroriza y nos paraliza, ubicar al deseo. El cuerpo capaz de afectar y afectarse, como productor de deseo, al que queremos liberar de toda opresión, de toda alienación. Entonces será necesario romper la frontera del yo oprimido y el yo opresor, para indagar en los sistemas de opresión que atraviesan cada extensión de nuestros modos de vida. Más allá de este yo, existe la posibilidad de una explosión del sujeto a través de toda la realidad histórica. Historia que puede ser contada y entendida de múltiples y singulares modos, puede ser delirada y puede además, hablar un sinfín de lenguas.

¿Cómo cartografiar esta historia?, ¿Cómo dar cuenta de estos procesos subjetivantes?, ¿Cómo atrapar el movimiento continuo de las intensidades, los territorios y los agenciamientos? Desde Guattari (2013) la experiencia de la subjetividad nos arroja a una vivencia de un extraño en nosotros, o la extrañeza de nosotros mismos. Confieso que pensar en este extraño, irremediadamente puede acarrear el miedo a la desintegración, el miedo a lo otro, o amenaza de lo ajeno sobre cada uno. Sin embargo, este trabajo me ha llevado a reparar en algunos dispositivos, soportes o estrategias vitales que permitan bienvenir a este extraño, tener una

receptividad hospitalaria de lo otro.

Según Guattari (2013) es necesario habilitar dispositivos de enunciación que alberguen los vagabundeos existenciales, aquellos que fueron expulsados de los territorios restrictivos del yo, o del mí mismo, de ciertas culturas, o del vacío mass mediático, que permitan abrir paso a un proceso de heterogénesis en la subjetividad. Se anuncia la posibilidad de otros modos de subjetivación, uno que repare en su carácter político, y en las luchas que se dan en el terreno de lo microsocioal. La particularidad de cada textura socioeconómica tanto como política y cultural, son contenidos del inconsciente, que a la vez, resultan fundamentales en la determinación de los objetos de deseo.

Las tecnologías de arte, como tecnología vital, se configuran como estos dispositivos de enunciación. Funcionan solidarios con las redes sociales, y se activan mediante flujos maquínicos, cuya maquinación se establece cada vez que se produce un nuevo encuentro, estableciéndose luego de un ciclo, el comienzo de otro. Un proceso transductivizante. A partir de éstas, el Hombre es concebido como Hombre máquina y con ello un Hombre experimental. Una máquina, no se encuentra solo conformada por expresiones y contenidos formalizados (total o parcialmente), sino también, por materias que pasan aleatoriamente por los estados de ella. Entran y salen.

Estos movimientos respecto a la máquina son, efectivamente, estados de deseo. Aparece la línea de fuga como parte constitutiva de la máquina. Entonces, desde las tecnologías de arte, ya no hablaremos de esta ilusión de libertad, sino de construcción de máquinas de liberación, que no son más que máquinas creativas. Éstas no gastan su potencial intentando estar por fuera de la máquina, porque, ¿qué hay por fuera de la máquina?, sino que buscan encontrar formas de ser y estar en ella que generen alegría. Disponer de la salida, tanto como de la entrada, vibrar por la tangente.

Las tecnologías de arte, son lo que en términos Kafkianos hace la literatura menor dentro de la lengua mayor. Lo que el sujeto creador dice desde su singularidad se transforma en una acción colectiva, y es a la vez ésta un hecho político. Se suscita una enunciación colectiva, que es también, una enunciación revolucionaria que forja otro tipo de sensibilidad y conciencia.

Es preciso reconocer que en estas tecnologías existirá una continua tensión entre la línea de fuga y el significante. Por ello muchas expresiones artísticas serán atravesadas por una línea restrictiva, como todo juego del régimen significante, será atravesado por una línea de fuga.

“Al fin se dio cuenta de lo que hablaban pero no entendió, solo oía un gran zumbido que parecía llenar todo el espacio, al que un sonido agudo como una sirena atravesaba sin cesar” (Kafka, 1978, p.54). De tal suerte, a pesar de los grandes zumbidos, siempre estará a nuestro alcance el potencial para liberar la expresión de la materia viva en cada uno de nuestros encuentros, para escuchar *qué* nos tiene para decir, lo que nos llevará irremediablemente, a concebir espacios de escucha propia y escucha del otro. ¡No más metáforas innecesarias, no más designaciones universales y totalizantes!

Las imágenes desde estas tecnologías, ya no responden a la mera forma, sino que dan cuenta de los circuitos de intensidades e incurrir en una ferviente invitación a recorrerlos en múltiples sentidos. El ciclo de la imagen que se renueva constantemente, se sitúa en un circuito de estados, que conforman un devenir mutuo. La individuación como el proceso que no nos permite abordar al individuo como una obra acabada, sino siempre individuándose.

Tanto en el ciclo de la imagen como en la individuación nos encontramos con fases, y en ambos casos se deviene de manera tal, que existe un desfase y/o una saturación, a partir de lo cual se resuelven algunas tensiones primeras, y se sostienen otras bajo algunas estructuras. Cambio y estructura. Pero siempre, en estos movimientos, se habilita la posibilidad de lo novedoso: una invención. Las invenciones componen y recomponen al mundo, y desde la teoría de la individuación, conservan al ser a través del devenir. Implica un abordaje del problema problematizándolo, materia de reflexión y discusión sobre lo viviente, habilitando al sujeto a explorar nuevos modos de acción, consecuentemente, acceso a nuevos universos de referencia y existencia. El arte, igual que la expresión precede al contenido, y lo empuja a vivir.

El tránsito por estos nuevos territorios conlleva una estrecha relación con la alteridad, con las posturas éticas, estéticas y políticas, como la activa puesta en ejercicio de la libertad. Una libertad artista que se deja afectar por la polifonía, la glosolalia y los devenires minoritarios de su tiempo. Devenires que no dejan de inventarse para sacudir la vida allí donde se encuentra prisionera, enferma o es ya inadmisibles. Las tecnologías de arte, son máquinas creativas, y éstas son concreciones de deseo de un tiempo y espacio particular, acercarnos a comprender *cómo* funcionan, es afirmación de nuestro potencial inventivo, para modificarlas, o crear nuevas cuando esto sea necesario.

Ante las fuerzas de dominación y sometimiento social del Hombre contemporáneo, la resistencia, como inmanente al sujeto, es afirmación y potencia para resistir a las

fuerzas de descomposición y muerte. Para Spinoza en Bove (1996) es fundamental reconocer y potenciar una aptitud del cuerpo a ligar sus afecciones y convertirse en esta resistencia-activa. El habitus se comportará como la memoria que constituye el tiempo (durable), y mediante la cual la vida se perpetúa a sí misma como una repetición necesaria, ante esto, se presenta al “conato”¹¹, como la memoria fundamental de acción *por sí*, *para sí*, y *en sí*, de forma singular y resistiendo a lo hegemónico. Nos acercamos a una estrategia -vital-, una resistencia -política-, y una organización -de imágenes-. No nos acercamos pues, a la invención de un nuevo sujeto revolucionario, sino a una nueva forma de entender al arte, la política y el deseo como una serie de procesos sin sujetos, ni objetivos finales y acabados. ¡Vaya desafío!

Ni preexistencia del individuo a la sociedad constituida como un artificio, ni preexistencia de la sociedad al individuo, que no constituiría una mera expresión o *pars totalis*, sino una red compleja de estructuraciones de cuerpos y de mentes hecha de prácticas, de pasiones, de ideas, de palabras, de hábitos, de creencias, de aparatos, de dispositivos, de instituciones, que atraviesan al individuo y lo constituyen dando lugar a un tiempo, esto es, a una determinada configuración de la sociedad y del poder político. Este tejido de relaciones no es una suerte de estructura inmutable y petrificada, sino el efecto de un equivalente complejo tejido de encuentros (Morffino, s.f, p.186).

¹¹ Término utilizado en filosofía y metafísica para referirse a la inclinación innata de la materia o la mente por continuar existiendo y mejorándose.

7.0 Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (2007). *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- Bove, L. (1996). *La stratégie du conatus. Affirmation et résistance chez Spinoza*. Paris: Vrin.
- Cornago, Ó. (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las Estéticas de la Modernidad*. Madrid: Fundamentos.
- Deleuze, G. (2011). *Cine 2: los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (1996). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2008). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2002). *Lógica del sentido*. Madrid: Nacional.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1980). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1987). ¿Qué es el acto de creación? [Conferencia realizada en FEMIS Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, París.] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>
- Deleuze, G. (2001). *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (2014). *El sujeto y el poder*. Madrid: Omegalfa-Biblioteca Libre. Recuperado de: <http://www.omegalfa.es/autores.php?letra=ypagina=5#>.
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Foucault, M. (1999). *Obras esenciales. 3, Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (1979). El malestar en la cultura. En *Obras completas* (Vol. 21, pp 57-140). Buenos Aires: Amorrortu.
- García del Pozo, R. (1998). *Michel Foucault: Un arqueólogo del Humanismo*.
Recuperadode: <https://books.google.com.uy/books?id=6YBGyCMkYgUCyprintsec=frontcoveryh>

[l=es#v=onepageyqyf=false](#)

Guattari, F. (2013). *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.

Guattari, F. y Rolnik, S. (1999). *Micropolítica: Cartografías de deseo*. Madrid: Mapas.

Kafka, F. (1978). *El proceso*. México D.F.: Concepto

Kastrup, V., Carijó, F. H., y de Almeida, M. C. (2012). *O ciclo inventivo da imagem*.

Informática Na Educação: Teoria y Prática, 15(1), 59–74.

Morffino, V. (s.f). *¿Qué es la multitud?*: Youkali, 9 (1), 186. Recuperado de:

<http://www.youkali.net/youkali9clasico.pdf>

Nietzsche, F. (1876). *Consideraciones Intempestivas*. Madrid: Alianza.

Nietzsche, F. (1886). *Más allá del bien y el mal*. Madrid: Alianza.

Percia, M. (2010). *Inconformidad*. Buenos Aires: Cebra

Romero, M. (1972). *John Cage, de espaldas a la música y el arte*. Nuevo Diario.
(23.01.1972)

Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.

Simondon, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*.
Buenos Aires: Cactus.

Spinoza, B. (2007). *Ética*. México D.F.: Porrúa.