

ARTE MENOR COMO PRODUCCIÓN DE GRUPOS,
MÁQUINAS Y/O AGENCIAMIENTOS: EL SENTIDO
DE UNA «ESTÉTICA» EN FÉLIX GUATTARI
ENTRE 1955 Y 1980

*Minor Art as Production of Groups, Machines and/or Assemblages:
the Meaning of an «Aesthetic» in Félix Guattari
between 1955 and 1980*

Jesús AYALA-COLQUI
Universidad Científica del Sur. Lima, Perú
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9059-5401>

Enviado: 11 de junio de 2024
Aceptado: 10 de julio de 2024

RESUMEN

El presente artículo problematiza el sentido de una «estética» en la obra de Félix Guattari. A diferencia de la bibliografía existente que se centra en la obra de Deleuze, en el trabajo conjunto de Deleuze y Guattari y en la tardía noción guattariana de paradigma estético, aquí proponemos alternativamente ocuparnos del período temprano del militante francés. Dado que las referencias al arte atraviesan la totalidad de sus escritos, se trata aquí de un doble movimiento: acotar las múltiples indicaciones sobre el arte (y la estética), tanto como vincular estas con el resto del universo discursivo guattariano. Nuestra pregunta de investigación es, por tanto, la siguiente: ¿qué conceptualización del arte se vislumbra para él entre 1955 y 1980? Para esto dividimos el texto en tres apartados: una introducción problematizadora, un cuerpo donde visitamos cronológicamente los textos para obtener los sentidos de una posible «estética» y un cierre a modo de conclusión.

Palabras clave: Guattari; Deleuze; Arte; Estética; Menor; Política.

ABSTRACT

This article problematizes the meaning of an «aesthetic» in the work of Félix Guattari. Unlike the existing bibliography that focuses on Deleuze's work, on the joint work of Deleuze and Guattari and on Guattari's late notion of aesthetic paradigm, here we propose alternatively to deal with the French militant's early period. Since references to art run through the totality of his writings, it is a double movement here: to delimit the multiple indications on art (and aesthetics), as well as to link them to the rest of the Guattarian discursive universe. Our research question is therefore the following: what conceptualization of art does he envision for himself between 1955 and 1980? For this purpose, we divide the text into three sections: a problematizing introduction, a body where we chronologically visit the texts in order to obtain the meanings of a possible «aesthetics» and a closing by way of conclusion.

Keywords: Guattari; Deleuze; Art; Aesthetic; Minor; Politics.

1. INTRODUCCIÓN

El término estética, en primer lugar, dista de ser unívoco. En Kant (2007) hay, verbigracia, un análisis trascendental de los juicios de lo bello y lo sublime, que se vinculan siempre con el placer, dentro del proyecto de una crítica de la «facultad de juzgar» y no de una teoría autónoma de lo artístico¹. Schelling

1. Previamente encontramos en la modernidad un análisis del gusto (*taste*) en Hume (1757), Burke (1824) o en Montesquieu (2006) por ejemplo. En términos generales, en la filosofía moderna, hasta antes de Schelling (1999), la reflexión sobre la belleza se hace en términos de gusto y, por tanto, de facultades subjetivas y más aún de capacidades del espectador (Agamben 2005), donde se desdibuja la relación ontológica previa entre belleza, verdad y bien que la filosofía griega asignaba con elocuencia (Agamben 2016). En Platón la relación, mas no identidad, entre lo bello y lo bueno posee verbigracia un carácter evidente. En *Hippias Mayor*, más allá de la enumeración de tres posibles definiciones de lo bello (τὸ καλόν) –como lo adecuado (πρέπω), lo útil (χρήσιμος) y lo placentero por medio de lo escuchado y lo visto (τὸ δι' ἀκοῆς τε καὶ δι' ὄψεως ἡδύ)–, se anotan como alternativas distintas relaciones causales entre ellos: «es probable que [...] lo bello sea en cierto modo padre [πατρός] del bien [τὸ καλὸν τοῦ ἀγαθοῦ]» (Hipp. Maj., 297b; Platón 1998b, 429). En *República* se lee con mayor determinación invirtiendo dicha relación: «¿O crees que da ventaja poseer cualquier cosa si no es buena, y comprender todas las demás cosas sin el Bien y sin comprender nada bello y bueno?» (Rep. 6, 505a; Platón 1988a, 327); «y aun siendo bellos tanto el conocimiento como la verdad, si estimamos correctamente el asunto tendremos a la idea del Bien [τὴν τοῦ ἀγαθοῦ ἰδέαν] por algo distinto y más

(1999), en cambio, hace que la estética se conciba propiamente como un discurso sobre el arte, pero no en el sentido de una teoría sino de una «filosofía del arte» rechazando toda «psicología empírica» (9) sobre lo bello y colocando en su lugar una presentación de lo absoluto en tanto «arquetipo de la *belleza*» (19). En esa misma línea Hegel (1989), evitando más acentuadamente la disyunción entre verdad y belleza, entiende la estética no como una reflexión sobre ciertas facultades, sino como una filosofía acerca del despliegue de la verdad del arte, toda vez que este es uno de los ámbitos posibles, mas actualmente superados, de aprehender la verdad del espíritu: «solo hay una cierta esfera y fase de la verdad susceptible de ser representada en el elemento de la obra artística. [...] el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado» (13-14). Schopenhauer (2009), pese a todas las oposiciones al hegelianismo, ve en el arte también una vía de conocimiento, que supera el principio de razón y la ciencia: «El despliegue y explicitación de la idea expresada en el objeto de cada arte, de la voluntad que se objetiva en cada grado, constituye el fin común de todas las artes» (300). Luego de estos autores, el pensamiento sobre el arte en el s. XX recibe contenidos diversos, donde no necesariamente asoma el término estética. Por ejemplo, en el caso de Heidegger (2010) y Gadamer (2006) el arte se relaciona con la ontología y la verdad (del ser); mientras que en el caso de Adorno (2004) y Benjamin (1989) el arte se vincula con un posicionamiento frente al modo de producción capitalista en el que se inscribe la producción de obras de arte. En todo caso, si hubiera una estética en Guattari se encontraría conectada, al menos con un cierto aire de familia, con esta última vertiente, a saber: no como una reflexión sobre el juicio en la experiencia de un sujeto fundador, ni como reflexión histórica sobre las figuras del arte en tanto despliegue de la verdad, ni mucho menos como una ontología asumida como políticamente neutra, sino como una indagación de las condiciones ontológico-políticas de la realidad.

En segundo lugar, la estética, en tanto filosofía del arte, se manifiesta en Guattari no como una reflexión autónoma o temática. La cuestión del arte,

bello [ἄλλο καὶ κάλλιον] por ellas. [...] Hablas de una belleza extraordinaria [ἀμύχανον κάλλος], puesto que produce [παρέχει] la ciencia y la verdad [ἐπιστήμην καὶ ἀλήθειαν], y además está por encima de ellas [ὑπὲρ] en cuanto hermosura [κάλλει]. Sin duda, no te refieres al placer [οὐ ἡδονήν]» (Rep. 6, 508e-509a; Platón 1988a, 333-334). Con ello Platón se mantiene en el conocido horizonte de la *καλοκαγαθία*, donde los griegos ponían en estrecho vínculo a lo ético y a lo estético (Nikityuk 2019). Guattari, a este respecto, no se reducirá a un análisis subjetivista del gusto o una interpretación ética de lo artístico, sino que su reflexión multilateral sobre el arte será, como lo veremos a continuación, tan ontológica como política.

muy por el contrario, atraviesa la multiplicidad de sus escritos e intervenciones, de suerte que el problema artístico es inmanente al resto de sus conceptualizaciones. Como bien señala Zahm:

Si Félix Guattari no ha escrito una estética o una filosofía del arte [...] es porque en realidad la actividad artística no es separable de su reflexión. No es una esfera separada, sino la materia intensiva, no discursiva, a partir de la cual saca incesantemente energías de re-composición de la subjetividad. El territorio artístico para Guattari no es el objeto de un análisis autónomo: es el espacio mismo, el campo de extensión de un análisis que trata de prácticas espontáneas, poéticas, tecnológicas, pictóricas, colectivas, teóricas. (1994, 2; traducción nuestra).

Las referencias al arte, en consecuencia, distan de ser un elemento circunstancial o episódico en los textos del filósofo francés. De lo que se trata, dada la heterogeneidad y el carácter no temático explícito del asunto, es entonces de un doble movimiento: recuperar, cortar, acotar las múltiples indicaciones sobre el arte (y la estética), tanto como vincular, conectar, enchufar estas con el resto del universo discursivo guattariano. En tal sentido, el objetivo del presente artículo es componer un marco discursivo con distintos fragmentos de Guattari sobre el arte –ordenados cronológicamente y contextualizados teóricamente– para pensar el sentido del arte para el autor francés. Sin embargo, esta cuestión está lejos de estar acabada o, en todo caso, carece todavía de originalidad y pertinencia. Es sabido que existe una nutrida bibliografía sobre el tema de la estética en Guattari y Deleuze (Zepke 2005; O’sullivan 2010a; Da silva 2017; Llevadot 2017; Bilate 2019). Asimismo, se ha escrito ya bastante en torno del tardío concepto guattariano de paradigma estético (O’sullivan 2010b; Hynes 2013; Zhang 2019). Por ello, aquí nos proponemos abordar una vía a la vez alternativa y complementaria: centrarnos en los textos tempranos de Guattari, antes de la elaboración explícita de una estética en términos de paradigma estético, esto es, hasta 1980, lo que, por lo demás, no excluye revisar también, aunque bajo la luz la construcción autónoma guattariana, los textos que coescribiera con Deleuze. Con ello no solo intentaremos dar una visión distinta al discurso sobre el arte en Guattari sino, sobre todo, establecer un cuadro coherente entre la estética en el autor francés y las ideas esenciales que él elabora en otros dominios para así abrir el ámbito ulterior de ponderación de las elaboraciones, autónomas o conjuntas con otros autores, sobre lo estético en Guattari. La pregunta de nuestra pesquisa es entonces: ¿cuál es el sentido del arte en Guattari entre 1955 y 1980?

2. EL ESTATUTO DEL ARTE EN GUATTARI Y LA POSIBILIDAD DE UNA «ESTÉTICA MENOR» ENTRE 1955 Y 1980

En *Psychanalyse et transversalité* (1974), libro que reúne los escritos tempranos de Guattari, podemos ver dos de las vertientes que jalonearan la producción guattariana: el marxismo y el psicoanálisis. Tal conjunción no proviene de una simple exigencia académica, sino de una coyuntura vital que convocaba a la reunión de ambas tradiciones en el filo de la década del 60, luego de los acontecimientos de Mayo del 68. Guattari fue aquí un activo militante político, cuya labor conectaba el ámbito universitario con el fabril; por otro lado, fue también miembro del equipo médico de la clínica experimental La Borde (Dosse 2010). A diferencia de un marxismo ortodoxo que descalificaba –o colocaba como secundarias, resultantes de una simple mecánica– las problemáticas «superestructurales» del deseo y a diferencia del psicoanálisis hegemónico que se contentaba con ser una práctica burguesa y monetaria eludiendo un compromiso político explícito con la lucha de clases, Guattari considerará que ambos campos no remiten sino a una idéntica cuestión: cómo organizar una colectividad. En efecto, la manera en la que un grupo se vincula no es sino la manera cómo este desea socialmente.

De manera tal que el militante francés establece un distingo entre dos tipos de colectividades retomando la terminología del último Sartre (1963): el grupo-sometido (*groupe-assujetti*) y grupo-sujeto (*groupe-sujet*) (Guattari 1976). En el vocabulario del marxismo clásico podríamos decir que el primero es un grupo alienado, subsumido en las figuras del capital, carente de una conciencia de clase y de una práctica revolucionaria; el segundo, a contramano, es un grupo abiertamente subversivo, anticapitalista, con expresa conciencia de clase. Para Guattari el sometimiento del capital, empero, no se limita a una simple posición de la conciencia o de la representación del sujeto. Tiene que ver con su inconsciente y, por tanto, con el modo cómo teje relaciones sociales. En tal sentido, la clave de la alienación capitalista, respecto al inconsciente, estriba en dos aspectos: por un lado, unos vínculos jerárquicos, excluyentes, rígidos y, por otro lado, dado que el inconsciente se expresa en enunciados –aquí Guattari aún sigue la máxima lacaniana de que aquel «está estructurado como un lenguaje» (Lacan 1987, 28)–, en construcciones que repiten las estructuras cuantitativas y abstractas del capital. El grupo-sujeto echa por tierra entonces la jerarquía y su mítica burocracia para hacer advenir nuevas proposiciones del deseo en inéditas instituciones, que sean divergentes con la codificación capitalista (Guattari 1976). En este hay dos novedades, por tanto: «la transversalidad» (*transversalité*) y el devenir un «agente colectivo de enunciación» (*agent collectif d'énonciation*). No obstante, un grupo

que otrora fue sujeto puede convertirse fácilmente (y hecho es lo que comúnmente sucede) en sometido. Lo contrario es, por lo mismo, también posible.

¿Qué estatuto tiene el arte en esta encrucijada?

En la medida en que un grupo-sujeto se caracteriza por el renovado modelamiento de los vínculos grupales, tal posición revolucionaria no se limita a la típica figura del «partido-vanguardia» (Ayala-Colqui 2022a). Atraviesa entonces la sociedad de par en par. De ahí que la militancia no solo se desarrolle en el ámbito político, sino que requiera –no como subordinados a la jerarquía superior de los militantes profesionales– de la inclusión de otros ámbitos, entre ellos, el artístico. Un grupo-sujeto ha de abrir «los medios de entrar en relación con una serie de sectores de la sociedad de la que están separados, por ejemplo invitando investigadores, técnicos, representantes sindicales y políticos de diversas ramas y tendencias, escritores, artistas, etc.» (Guattari 1976, 90).

Y como la política comporta también una dimensión inconsciente, cuyo estudio en esta época reviste el título de «análisis institucional» (Guattari 1976) –posteriormente se llamará «esquizoanálisis» (Hur 2012 y 2022)–, la institución, que no es sino otro nombre para la colectividad, tiene que vérselas de una u otra manera con la cuestión del arte. Si el análisis institucional considera que no se trabaja con individuos, sino con agentes colectivos, entonces las condiciones de posibilidad del arte han de eludir una perspectiva individualista a fin de recomponer las circunstancias sociales contemporáneas:

¿Existe un modo de percepción filosófica que pueda permitirse con razón encerrarse en la subjetividad individual? Esta misma pregunta se plantea en el dominio de la creación artística. De su respuesta depende la posibilidad de operar una verdadera recomposición de los problemas sociales, políticos, estéticos y morales, etc., susceptibles de hacerlos salir de su disyunción actual. (Guattari 1976, 119).

Sin embargo, así como no todo grupo es revolucionario *per se*, sino que puede ser grupo-sujeto o grupo-sujetado, el arte no necesariamente puede crear nuevos modos de existencia, puesto que también puede repetirlos de manera redundante en su subordinación a los fines del capital: «en el mundo universitario, la producción significativa está cada vez menos dominada, cortada de la sociedad; esto es especialmente visible en el ámbito literario y artístico» (Guattari 1976, 270). Por consiguiente, hasta aquí *el arte es una elaboración* de los grupos y solo si son productos de *los grupos-sujetos* resultan transversales a otros ámbitos (científicos, políticos, técnicos, clínicos, etc.).

En lo sucesivo el concepto de grupo de Guattari mutará en o, en todo caso, se encabalará con dos conceptos: máquina y agenciamiento. Así, en *Écrits pour L'Anti-Œdipe* (2004 [1970-1972]), serie de documentos que Guattari enviaba a Deleuze para la composición de su primer libro conjunto, el lugar del concepto de grupo-sujeto o agente colectivo de enunciación será ocupado ahora por el de máquina que se desterritorializa (Ayala-Colqui 2023a). Ya el término máquina (*machine*) había aparecido en el libro anterior de Guattari: tal vocablo era opuesto a la noción de estructura; mientras esta opera con dualidades, totaliza sus elementos y requiere de un sujeto, aquella rompe con las estructuras y coloca a la subjetividad individual fuera de su dinámica (Guattari 1976). Con ello Guattari, de la mano del concepción de la semiótica de Hjelmslev (1971), comienza a desprenderse de la herencia lacaniana para pensar el inconsciente: este ya no es, en efecto, un simple lenguaje que se estructura en una subjetividad, sino una máquina semiótica colectiva que se desterritorializa y reterritorializa, que produce y contra-produce, es decir, que puede crear nuevos elementos (no necesariamente significantes, sino también simbólicos y múltiplemente a-significantes) y puede, en el peor de los casos, someter tales componentes a la lógica preexistente de la estructura del capital: «Pasado el muro de la representación lingüística-gestual, caemos en la potencia productiva a-subjetiva y polívoca. [...] lo polívoco se preserva en el inconsciente. Mejor aun, es *un nuevo polívoco*. Una nueva polivocidad desterritorializada, afiliada a las maquinarias más modernas» (Guattari 2019, 88-89).

Lo que quiere decir Guattari es que las producciones del inconsciente no se limitan ya a enunciados lingüísticos (que, para variar, desembocan en el papá-mamá y en el teatro edípico del psicoanálisis), sino que producen distintos componentes: significantes, simbólicos y a-significantes. De hecho es aquí donde Guattari introduce el término «maquinico» (*machinique*) para nombrar a esta preponderancia de multiplicidad semiótica.

Es bajo tal concepción que debe situarse al *arte*. Este, en efecto, no es solo un enunciado² que, de una u otra manera, se materializa en una «obra de

2. Sin duda, una de las posturas más originales sobre el arte la tuvo Joseph Kosuth, uno de los principales artistas y a la vez teóricos del llamado «arte conceptual» de la década del 60. En su artículo de 1969 «Art after Philosophy», él considera, partiendo de la distinción neopositivista entre enunciados empíricos y analíticos, que las obras de arte son proposiciones forjadas por cada artista cuya comprobación no requiere de elementos fácticos sino tan solo de su propia enunciación: «las obras de arte son proposiciones analíticas. Esto es, si las vemos dentro de su contexto –en tanto arte– no nos dan ninguna información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología» (Kosuth 2018, 40). De aquí se deduce la posibilidad del arte conceptual, en el cual resulta absolutamente

arte», sino un *conjunto de producciones semióticas que atraviesan otra clase de producciones*, como las científicas o las técnicas. Y como tales pueden ser obras revolucionarias que desterritorializan el inconsciente en grupos-sujetos abriéndose hacia elementos a-significantes, maquínicos o reaccionarias que reterritorializan el inconsciente en grupos-sujetados cerrándose en componentes significantes, estructurales.

Si consideramos que el arte en el futuro se hará mucho más desterritorializado, entonces la categoría de significado carecerá de valor heurístico y conceptual: «a la larga ya no habrá «arte moderno». Por la sencilla razón de que *el arte perderá la categoría misma de significación*» (Guattari 2019, 297)³. Esto se puede ejemplificar en el caso de la música. Así como otrora Schopenhauer y Nietzsche⁴ le daban un sentido especial a esta, Guattari considera

acesorio la materialidad en la que se expresa el enunciado artístico (la obra de arte): «los objetos son conceptualmente irrelevantes para la condición del arte» (Kosuth 2018, 50). Una postura similar, aunque no exactamente idéntica, la tendrá Danto, quien también confrontado como Kosuth ante el problema filosófico-estético del *ready-made* elaborado por Duchamp, definirá al arte por su condición de «*aboutness*», es decir, por su referencialidad semántica en cuanto posicionamiento respecto a la historia del arte (Danto 2002). Así lo que diferencia, colocando como ejemplo las *brillo boxes* de Warhol, una obra de arte de un objeto cotidiano no es su materialidad (pueden ser, de hecho, idénticos), sino tal estructura metafórica de referencias semánticas (Danto 2002). De ahí que, a su juicio, sea el *pop art* el que evidencie el fin del arte, puesto que en esta corriente el arte llega a la conciencia de sí mismo, sin necesidad de otro discurso (Danto 1999). Para Guattari el arte no se reduce ni a un enunciado analítico ni a una semántica autorreferencial, sino a una multiplicidad de modos semióticos.

3. Luego escribirá en la misma línea: «Y, sin embargo, puede decirse que, en conjunto, la evolución del arte moderno parece encaminada hacia una política de la asignificación: lo figurativo, los agenciamientos maquínicos les han tomado la delantera a los sistemas representativos, expresivos, codificados, irónico» (Guattari 2017, 469). Es en esta dirección que Guattari podría compartir, al menos de manera extrínseca y superficial, una similitud con Danto, y por supuesto con Hegel, respecto a la historicidad del arte: hay una suerte de superación o fin del arte que, en el caso del francés, es la proliferación semiótica a-significante de las artes, esto es, su plena desterritorialización revolucionaria tanto política como estéticamente.

4. En Kant antes que una jerarquía en las artes, hay una «superioridad de la belleza natural sobre la del arte» (Kant 2007, 225). Hegel (1989), quien ya prioriza lo bello artístico sobre lo bello natural, propone una valuación en las artes singulares: primero, la arquitectura y la escultura como artes exteriores a las que les corresponde las formas artísticas simbólica y clásica respectivamente; luego, la pintura, la música y la poesía en tanto artes subjetivas vinculadas a la forma artística romántica. Schopenhauer (2009), muy por el contrario, considera como primer escalón de la jerarquía de la belleza a la naturaleza para luego proponer la siguiente escala en las artes: la arquitectura, la

que la ruptura con el verbalismo del inconsciente y la individualidad capitalistamente formada se consigue de manera asaz evidente en la versión revolucionaria de ella:

En las primeras notas de una verdadera música maquínica –y no en la música de espectáculo– el universo es desplegado en el sentido axiomático de signos musicales desterritorializados. Un prototipo de plano de consistencia. Abolición del sujeto de enunciación. Sutura generalizada de todo y nada. Eliminación radical del significante. La música es el arte maquínico *par excellence*: tanto el músico como el oyente caen dentro de la máquina musical, instrumental o textual. (Guattari 2006, 310; traducción nuestra)⁵.

La música tiene entonces la propensión a desterritorializar los sonidos rompiendo con el dominio del significante. Solo aboliendo una configuración verbal, el arte puede devenir maquínico y así organizar nuevos universos posibles en las colectividades. Solo con la desterritorialización a-significante se puede prescindir de una subjetividad personal, de esa «increíble banalidad de los medios de persistencia del sujeto moderno» (Guattari 2006, 313; traducción nuestra) y componer nuevos universos colectivamente.

Además, cuando algo así acontece, por mor de los grupos-sujetos, la diferencia entre arte y no-arte cesa: «se liberará una transversalidad creciente entre la sustancia y la expresión tanto en su forma como en su contenido. Significados y significantes se prolongan, también sujetos y objetos, acciones y contemplaciones, artes y ciencias, etc.» (Guattari 2019, 297). Solo si tenemos un arte significativo, cooptado por el capital, hay separación entre arte y no-arte; por

jardinería, la pintura y escultura de animales, la pintura histórica y la escultura humana, la poesía y, en último término, la música: «no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la *copia de la voluntad misma* cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser» (313). El joven Nietzsche (2000), parafraseando a su maestro, escribirá: «la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (*Objektivität*) adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma. [...] la música, por el contrario, expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas» (141-142). Por cierto, Adorno, uno de los pocos filósofos y músicos a la vez, dirá del autor nacido en Röcken, que era «quien tenía mejor instinto que nadie para los aspectos socio-musicales» (2018, 248). Es precisamente este, quien, como Guattari, rechazará el predominio de lo verbal y lo significativo, puesto que «la música no es lenguaje» (Adorno 2006, 255).

5. Citamos y traducimos este pasaje de su versión inglesa porque la versión castellana está incompleta.

el contrario, *con el arte desterritorializado toda distinción de planos desaparece*:

o bien la máquina artística, la máquina analítica y la máquina revolucionaria permanecerán en las relaciones extrínsecas que las hacen funcionar en el marco amortiguado del sistema represión general-represión, o bien se convertirán en piezas y engranajes unas de otras en el flujo que alimenta una sola y misma máquina deseante, fuegos locales pacientemente encendidos por una explosión generalizada –la esquizia y no el significante. (Deleuze & Guattari 1983, 137).

Lo colectivo, empero, no solo remite a una comunidad de sujetos humanos que se han liberado del enfoque egológico de la individualidad fundante, sino también a la conjunción de lo humano y lo no humano (Ayala-Colqui 2023a)⁶. Así Guattari presagia el ulterior concepto de agenciamiento que se desarrollará en *L'inconscient machinique* (1979), *Lignes de fuite* (1979) y *Mille Plateaux* (1980), concepto que ya estaba considerado en la noción originaria de «agente colectivo de enunciación» en tanto grupo-sujeto (Ayala-Colqui 2023a): «Aquí lo colectivo no puede ser entendido solamente en el sentido de un agrupamiento social; también implica la inclusión de una variedad de objetos técnicos, materiales o flujos energéticos, entidades incorporales, idealidades matemáticas o estéticas, etc.» (Guattari 2006, 417; traducción nuestra).

Guattari anticipa en estos mismos documentos lo que en *Les trois écologies* (1989) y *Chaosmose* (1992) llamará el «paradigma estético» (*paradigme esthétique*). Es el arte el que debe dar una suerte de modelo a las demás producciones culturales, semióticas, incluidas las científicas y no por el contrario la ciencia: «El arte, como cima de la gratuidad del signo, es el horizonte de liberación de la ciencia» (Guattari 2019, 399). Desterritorializar la ciencia, tal como siempre sucede en el arte revolucionario, significa por tanto liberarla del yugo de lo cuantitativo y lo significante implantado por el capital.

El arte es, entonces, una expresión colectiva y semiótica del inconsciente que, bajo su aspecto desterritorializado, engendra nuevos posibles desbordando el ámbito del significante del capital y anulando la distinción entre arte y no-arte, así como proponiendo vías no exclusivamente humanas de arte.

Por eso en *L'Anti-Édipe* (1972) se afirma: «la propia obra de arte es máquina deseante» (Deleuze & Guattari 1985, 38), de suerte que, dependiendo de su coeficiente de desterritorialización, puede cortocircuitar la producción

6. «La distancia entre los humanos y los animales no concierne a esencias distintas, sino a agenciamientos diferentes de sus componentes de semiotización» (Guattari 2011, 120; traducción nuestra).

social, de la que es empero inmanente: «el arte, desde que alcanza su propia grandeza, su propia genialidad, crea cadenas de descodificación y de desterritorialización que instauran, que hacen funcionar máquinas deseantes» (Deleuze & Guattari 1985, 379). En tanto reacio al significante, ni la interpretación estética ni la psicoanalítica valen para el arte: «ni siquiera hay por qué aplicar el psicoanálisis a la obra de arte, puesto que la propia obra de arte constituye un psicoanálisis logrado» (Deleuze & Guattari 1985, 139). El otrora llamado análisis institucional y ahora esquizoanálisis, a diferencia del psicoanálisis, no busca interpretar al inconsciente como un teatro de significantes predeterminados, sino, en tanto mecánico, indagar cómo funciona él en tanto máquina: qué líneas de desterritorialización pueden emerger (Deleuze & Guattari 1985).

Sin embargo, no todo arte es desterritorializado y a-significante. Es bajo la mirada esquizoanalítica que, así como distinguíamos dos grupos y dos procesos de territorialización, podemos avizorar *dos clases de arte*, una paranoica-territorializada (con investimentos o catexis de deseo reaccionarios) y otra revolucionaria-desterritorializada y desterritorializante (con investimentos o catexis de deseo subversivos):

Y tal vez eso sea, como hemos visto, el valor mercantil del arte y de la literatura: una *forma de expresión* paranoica que ni siquiera tiene necesidad de «significar» sus catexis libidinales reaccionarias, puesto que al contrario le sirven de significante: una *forma de contenido* edípica que ya ni siquiera necesita representar a Edipo, puesto que la «estructura» basta. Mas, en el otro polo, esquizo-revolucionario, el valor del arte ya no se mide más que por los flujos descodificados y desterritorializados [...]. Es ahí donde el arte accede a su modernidad auténtica, que tan sólo consiste en liberar lo que estaba presente en el arte de cualquier época, pero que estaba oculto bajo los fines y los objetos, aunque fuesen estéticos, bajo las recodificaciones o las axiomáticas: el puro proceso que se realiza y que no cesa de ser realizado en tanto que procede, el arte como «experimentación». (Deleuze & Guattari 1985, 381).

La clave del capitalismo, a juicio de Guattari, es que opera un doble movimiento de desterritorialización y territorialización –terminología que remite a una reinterpretación de la baja tendencial de la tasa de ganancia y cómo el capitalismo inventa nuevas formas de valorización evitando esta ley (Marx 2000; Ayala-Colqui 2022b)–: es, pues, una «axiomática» (*axiomatique*) de descodificación y codificación; no obstante, siempre hay algo que se le escurre al capitalismo y que, de manera inmanente, se vuelven contra él. Es ahí donde el arte muestra su carácter sedicioso abriendo nuevas líneas de fuga creadoras y positivas que estallan contra los límites del capital:

El arte y la ciencia tienen una potencialidad revolucionaria, y no otra cosa, y que esta potencialidad aparece tanto más cuanto uno menos se pregunta por lo que quieren decir, desde el punto de vista de los significados o de un significante forzosamente reservado a los especialistas; además, hacen pasar en el socius flujos cada vez más descodificados y desterritorializados, sensibles a todo el mundo, que obligan a la axiomática social a complicarse cada vez más, a saturarse más. (Deleuze & Guattari 1985, 389).

El arte entonces es una producción de las máquinas (deseantes-y-sociales) que, en tanto desterritorializado, posibilita la multiplicidad semiótica del deseo, la cual escapa de los linderos trazados por la abstracción del capital y, por lo mismo, no es objeto de interpretación, sino de conjunción con otros ámbitos productivos eludiendo el distingo entre artístico y no artístico.

En *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), Guattari junto a Deleuze tematizan, como se sabe y se infiere en el título, el término «literatura menor». Mientras una literatura mayor estaría concernida a los problemas del significante, a los usos hegemónicos de la lengua, a la indiferencia para con la política y a la noción de individualidad creadora, la «literatura menor o revolucionaria» (Deleuze & Guattari 1978, 45) rompe con todo ello. En lugar del significante y su exégesis, adviene la experimentación: «sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia» (Deleuze & Guattari 1978, 17). Experimentar significa aquí, por supuesto, la desterritorialización del inconsciente, vale decir: la apertura de nuevas líneas de fuga donde acaecen nuevas potencialidades semióticas: «materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes» (Deleuze & Guattari 1978, 24). Es sobre esta novación permanente que se desestabiliza la lengua, lo artístico deja de ser asumido como un ámbito ajeno a la política y lo colectivo se sobrepone a lo subjetivo:

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el agenciamiento colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que «menor» no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). (Deleuze & Guattari 1978, 31; traducción modificada).

Con esto no se ha salido de las anteriores consignas guattarianas. Es más, el hecho de que el deseo enuncie nuevos elementos, no significa –como sucedía con los grupos-sujetos y grupos-sujetados– que sea, *per se* y *toujours*, revolucionario: «no se puede decir por adelantado: aquí está un mal deseo, allá uno bueno» (Deleuze & Guattari 1978, 90). El arte se reafirma, por tanto,

como la actividad de un agente colectivo de enunciación que desterritorializa el inconsciente experimentando sobre nuevas expresiones y contenidos. La estética menor, por lo tanto, aborda las obras como inexorablemente progresistas donde la interpretación a-política cede el paso a una producción semiótica politizada y politizante.

Ahora, Guattari en *La révolution moléculaire* (1977) coloca como ejemplos de la estética menor ya no la música, sino el cine⁷. Este puede ser un arte menor siempre y cuando se oponga a los modelos dominantes del capital, toda vez que «un arte mayor es un arte al servicio del poder» (Guattari 2017, 384). Un cine mayor opera, pues, con los significantes hegemónicos de la sociedad capitalista: «es reaccionario porque se encuentra inmerso en el campo de los significados dominantes» (Guattari 2017, 388).

En este orden de ideas, dado que el capital no es más que una axiomática que moldeaba todos los flujos productivos del deseo, las colectividades son

7. Recordemos que uno de los primeros teóricos del carácter político del cine fue precisamente Walter Benjamin. Este señala que los nuevos medios técnicos, como la fotografía y el cine, introducen una crisis en la manera cómo experimentamos las obras de arte, dado que en general la percepción sensorial está también condicionada históricamente. Las obras pierden su «aura» (*aura*), esto es, «el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra» (Benjamin 1989, 20), dado que ahora ellas pueden reproducirse técnicamente merced a la industria. Así se privilegia su valor exhibitivo (*Ausstellungswert*) sobre su valor cultural (*Kultwert*), donde se disocia la actitud crítica y frutiva del público. Se asiste, pues, a una alteración de la percepción (*Veränderungen der Wahrnehmung*) merced a los nuevos medios técnicos y artísticos. No obstante, Benjamin no condena sin más al cine o se lamenta simplemente de la pérdida del aura. Al contrario, ve en este fenómeno una ambigüedad y por tanto una posibilidad: «El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo» (Benjamin 1989, 46). Y, así como Guattari distinguía entre dos tipos de arte, uno reaccionario y otro revolucionario, Benjamin señala que el primero, en el caso ejemplar del fascismo, opta por una «estetización de la política» (*Ästhetisierung der Politik*) y el segundo, a contramano, por una «politización del arte» (*Politisierung der Kunst*). Esta posición del filósofo alemán conecta, evidentemente, con su idea de que el arte político y más aún políticamente revolucionario no depende de su tendencia (*Tendenz*) política exógena sino de su calidad (*Qualität*) artística intrínseca en la medida en que esta se determina, tomando al autor como productor, a partir de su posicionamiento frente a las relaciones técnicas de producción de su época: se trata de determinar entonces, para asumir la calidad artística y por tanto política de una obra, la existencia de un «progreso [*Fortschritt*] o retroceso de la técnica literaria [*literarischen Technik*] [artística]» (Benjamin 2004, 25). Así una obra artísticamente revolucionaria al modificar los medios técnicos de producción abona a la transformación de las formas de producción de la sociedad en general. El cine, y todo otro tipo de arte, tiene por tanto la posibilidad de esta politización del arte que en Benjamin se declina como transformación productiva y en Guattari como creación semiótica.

formadas por esquemas deseantes capitalistas con el objetivo de que desarrollen vínculos sociales funcionales al valor de cambio (y sea, por tanto, grupos-sujetados). Para esto el capital utiliza diversos mecanismos que no se limitan a ser parte de una manipulación ideológica a través de los medios de comunicación y cultura (y el arte), sino, por el contrario, de una modulación de nuestra propia capacidad de desear:

El cine, la televisión y la prensa se han convertido en herramientas fundamentales para la configuración e imposición de una realidad dominante y de una forma de significación hegemónica. Más que medios de comunicación o de transmisión de información, son instrumentos del poder. No solamente manipulan los mensajes sino también, y antes que nada, la energía libidinal. (Guattari 2017, 400-401).

Sin embargo, Guattari nunca cae en la trampa de la esencialización: esos mismos medios –como luego la tecnología audiovisual– «podrían convertirse en instrumentos emancipadores de la mayor importancia» (Guattari 2017, 401). Pero para esto, evidentemente, el cine ha de trabajar, como todo arte menor, con experimentaciones que vaya más allá del significante: «A partir de ellas podemos comprender cómo sería posible que el cine escapara a las semiologías del significado para participar en los agenciamientos colectivos del deseo» (Guattari 2017, 405). Se trata, por tanto, de explotar las posibilidades fónicas, sonoras, visuales, gestuales del cine. De ahí que, en síntesis, se diga que el cine «es político independientemente del tema que esté tratando [...]». Cada manifestación, cada secuencia y cada plano plantea una alternativa entre la economía conservadora del deseo y la apertura revolucionaria» (Guattari 2017, 410).

En *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse* (1979) Guattari utilizará un concepto de origen musical para pensar esta multiplicidad creativa del inconsciente: el ritornelo (*ritournelle*). Asimismo, usará un concepto que amplía el significado del original concepto de transversalidad: el rizoma (*rizhome*).

Ambos términos, no obstante, no pueden comprenderse, conectarse, si no se vinculan con el término agenciamiento (*agencement*) que ya en *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) sustituía al concepto de máquina (*machine*) (Ayala-Colqui 2023a). El agenciamiento es, ante todo, un conjunto de elementos heterogéneos que conectan entre sí de manera maleable y productiva (Guattari 2011). Y así como la máquina, al igual que los grupos, tienen dos polaridades, revolucionarias y reaccionarias, el agenciamiento tiene dos

capacidades inmanentes: desterritorializarse hacia nuevos posibles o (re)territorializarse hacia manidas redundancias.

Aquí entra el rizoma para expresar la dinámica desterritorializadora donde todos los elementos del agenciamiento conectan, productivamente, de manera no jerárquica y multifocal.

Sobre este terreno ha de plantearse una vez más la pregunta por el arte. Este, efectivamente, es un agenciamiento que puede gestar u obturar nuevos posibles. Si fuera el primer caso, entonces el arte ha de conectar forzosamente con otras esferas de la realidad:

[el rizoma] será capaz de permitir cadenas semióticas de todos los tipos para conectar y conjuntar diferentes prácticas relevantes, por ejemplo, las artes, las ciencias, las luchas sociales, etc... Como proceso de diagramatización maquínico, no será reductible a un sistema de representación, sino implicará la implementación de diversos agenciamientos colectivos de enunciación. La construcción de un rizoma esquizoanalítica no tendrá como objetivo la descripción de un estado de hechos [...]. Por el contrario, estará completamente orientado hacia una *experimentación* en contacto con lo real. (Guattari 2011, 171; traducción nuestra).

El arte, por ende, si es desterritorializado es ineludiblemente rizomático y experimental impidiendo así que lo artístico se cierre sobre sí mismo como terreno autónomo y exclusivo.

El ritornelo, por su parte, es un tipo de redundancia que se opone y, a la vez, se vincula con otra: la rostridad (*visagéité*)⁸. La última se caracteriza porque reterritorializa las redundancias del inconsciente en esquemas significantes y personales, de suerte que bloquea «las «presiones» rizomáticas potenciales de componentes semióticos a-significantes» (Guattari 2011, 80; traducción nuestra). El capitalismo opera, pues, de manera rostrificada territorializando las expresiones semióticas en jerarquías, dualidades, significados y subjetividades individuales. Por el contrario, el ritornelo, en su uso anticapitalista, abre elementos asignificativos no en personas sino en grupos:

[La colectividad] hacía uso de él [del ritornelo] para afirmar su identidad social, su territorio y su cohesión interna, puesto que cada miembro del grupo «perteneía» al mismo indicador [*shifter*] de sonido; el ritornelo asumió así la

8. «Lo que caracteriza a los componentes de paso como la rostridad y el ritornelo es el hecho de que ellos trabajan simultáneamente dentro de la estandarización y dentro de desterritorialización, dentro de la forma, sustancia y materia, y que ellos permiten el pase de un agenciamiento a otro» (Guattari 2011, 138; traducción nuestra).

función del sujeto de enunciación colectivo y a-significante. (Guattari 2011, 107; traducción nuestra).

El capitalismo, empero, no está sin más en las antípodas del ritornelo: puede absorberlo y subsumirlo según una lógica dual y exclusivamente lingüística. Este fenómeno sucede incluso en la música donde las construcciones sonoras dejan de tener un carácter polívoco para devenir simples refranes y estribillos redundantes. Incluso la modernidad musical cuando se enfrenta a patrones sonoros no occidentales opera una suerte de traducción que borra su carácter a-sincopado. Frente a esto, la tarea de un arte revolucionario no sería otra que desterritorializar los ritornelos «abriendo la posibilidad de una nueva relación con el cosmos, el tiempo y el deseo» (Guattari 2011, 114; traducción nuestra). A fin de devolverle al ritornelo su carácter multívoco, Guattari presta atención al comportamiento etológico de los animales no humanos, pues aquí se puede ver que existe no solo la apertura hacia nuevos componentes semióticos, sino también interacciones y conexiones que superan las diferencias categoriales entre los distintos tipos de entes: la entrada de los ritornelos «en los agenciamientos humanos y no humanos frustra sistemáticamente las oposiciones rígidas entre lo adquirido y lo innato, entre un determinismo rigurosamente biológico y una libertad de invención» (Guattari 2011, 116; traducción nuestra).

Ahora bien, para pensar el poder capitalista y sustituir el clásico concepto de ideología –o «aparato ideológico» en sentido althusseriano (Althusser 1976)–, Guattari forja, de manera sistemática y explícita, el concepto de «equipamiento» (*équipement*) (Ayala-Colqui 2023b). En *Lignes de fuite* (1979), este remite a una conexión heterogénea de elementos que determinan la manera de desear de las colectividades (Guattari 2013). Cabe señalar que no solo el concepto de grupo-sujeto se transforma en máquina (polo esquizo) para devenir luego agenciamiento desterritorializado; también el grupo-sujeto se convierte en máquina (esta vez como polo paranoico) y se configura luego como equipamiento. Por tanto, el contra-concepto de equipamiento es el «agenciamiento»: una red de elementos, que como hemos visto, vincula y gesta una producción semiótica polívoca y múltiple.

Aquí Guattari vuelve a señalar que el arte revolucionario ha de romper con la cadena significativa de los equipamientos del capital: «Los signos del cuerpo tanto como los signos de las ciencias y de las artes solo acceden a una eficacia pragmática a condición de esquivar, de una forma o de otra, el sistema de las redundancias dominantes» (Guattari 2013, 65). Y de igual manera que en sus primeras especulaciones, el militante nacido en Oise señala que la labor política no se reduce a la militancia profesional, sino que los agenciamientos

que se opondrán a las formas de desear capitalistas pueden surgir también en intervenciones artísticas:

Un mapa pragmático puede ser puesto en marcha por un individuo aislado o por un grupo, se lo puede dibujar sobre una pared, o se lo puede concebir como una obra de arte, se lo puede conducir como una acción política o como una meditación. Lo importante es determinar en qué un agenciamiento particular de enunciación, un calco redundante, dado un tipo de performance, modifica o no el mapa inconsciente de una competencia pragmática local. (Guattari 2013, 208).

El arte, en suma, puede romper con los equipamientos de poder del capital modificando las condiciones de lo real.

En *Mille Plateaux* (1980) Guattari junto a Deleuze regresarán sobre el concepto de agenciamiento para pensarlo, de manera exhaustiva, en sus distintas dimensiones productivas. Aquí se colocan ejemplos de autores que han abierto lo artístico hacia todo aquello que se ha venido denominando maquínico y desterritorializador. En el caso de la música se cita Schumann, Berg o Debussy; en la pintura, a Monet, Klee o Kandisky. Desde esta perspectiva la música no trabaja con el problema de la distinción entre ruido y sonido, sino con la conformación de nuevos elementos semióticos:

Nosotros no decimos en modo alguno que el ritornelo sea el origen de la música, o que la música comience con él. No se sabe muy bien cuándo comienza la música. El ritornelo sería más bien un medio de impedir, de conjurar la música o prescindir de ella. Pero la música existe porque también existe el ritornelo, porque la música toma, se apodera del ritornelo como contenido en una forma de expresión, porque forma un bloque con él para llevarlo a otro sitio. (Deleuze & Guattari 1988, 299).

Y dado que lo que importa es el contenido semiótico que produce, el arte, y en particular la literatura, no se puede juzgar o valorar en términos representacionales e ideológicos: «La literatura es un agenciamiento, nada tiene que ver con la ideología, no hay, nunca ha habido ideología» (Deleuze & Guattari 1988, 10).

Con todo, el arte no es exclusivo de un autor humano, dado que en dichas producciones existe también un entrelazamiento con lo no-humano: «No sólo el arte no espera al hombre para comenzar, sino que cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre, salvo en condiciones tardías y artificiales» (Deleuze & Guattari 1988, 326). La música no es antropocéntrica, sino más bien cósmica: «la música no es el privilegio del hombre: el universo, el

cosmos está hecho de ritornelos; el problema de la música es el de una potencia de desterritorialización que atraviesa la Naturaleza, los animales, los elementos y los desiertos» (Deleuze & Guattari 1988, p. 307). Otro tanto se puede de la pintura: «Nosotros no podemos decir si los animales no hacen ya pintura, aunque no pinten sobre lienzos, e incluso cuando sus colores y sus líneas son inducidos por hormonas» (Deleuze & Guattari 1988, 300)⁹.

Pero si incluso los autores (humanos) sirven simplemente como índice para nombrar el advenimiento de nuevas producciones semióticas, la misma noción de arte como institución cerrada y autosuficiente debe ponerse en cuestión. Es decir, no existiría algo así como un «Arte» en mayúsculas: «Nosotros no creemos en modo alguno en un sistema de las bellas artes, sino en problemas muy diferentes que encuentran sus soluciones en artes heterogéneas. El Arte nos parece un falso concepto, únicamente nominal» (Deleuze & Guattari 1988, 299). ¿De qué manera entonces mantener la coherencia y la unidad en un discurso sobre las artes y sobre su carácter productivo? La respuesta está en el potencial de desterritorialización, el cual puede hacer que materialidades y agenciamientos diferentes (visuales, sonoros, táctiles, etc.) puedan caer bajo la nominación estratégica de arte: «la única manera de «situar» los dos problemas, el de la pintura y el de la música, es emplear un criterio extrínseco a la ficción de un sistema de las bellas artes, es comparar las fuerzas de desterritorialización en los dos casos» (Deleuze & Guattari 1988, 301).

Si lo artístico, en lugar de las artes, es producción semiótica, queda claro entonces que ello no trabaja por medio de la μίμησις¹⁰, sino por medio de la creación de nuevos posibles:

9. Mas en el caso de la pintura se trata de desterritorializar ya no los ritornelos, sino la rostridad: «La pintura siempre ha tenido como finalidad la desterritorialización de los rostros y paisajes, bien por reactivación de la corporeidad, bien por liberación de las líneas o de los colores, las dos cosas a la vez» (Deleuze & Guattari 1988, 300).

10. El lugar paradigmático de la concepción del arte (τέχνη) o al menos de un cierto tipo de arte como imitación (μίμησις) es evidentemente Aristóteles. Para el Estagirita, en el marco de la pregunta por la vida buena (εὖ ζωὴ) y la felicidad (εὐδαιμονία) como fin y obra propia del individuo, existen dos tipos de virtudes (ἀρεταί): éticas, adquiridas por medio de la costumbre y referidas al término medio entre exceso y defecto, y las dianoéticas, adquiridas por medio de la enseñanza. Estas últimas son «el arte, la ciencia, la prudencia, la sabiduría y el intelecto» (Nic. Eth. 1139b15; Aristóteles 1985, 270). Es decir, en Aristóteles el arte, como sucedía en Platón con la belleza, es interrelacionada con la cuestión del bien o, en todo caso, puesta dentro de una reflexión no exclusivamente «estética». El arte refiere a la producción (ποίησις) y no a la acción (πράξις) en tanto modo de génesis que produce o hace venir a la presencia algo (Sym. 205b; Platón 1988, 252) que pudo ser como no ser (Nic. Eth., 1140a10; Aristóteles 1985, 272). El arte poético, cuyo

Ningún arte es imitativo, no puede ser imitativo o figurativo: supongamos que un pintor «representa» un pájaro; de hecho, se trata de un devenir-pájaro que sólo puede realizarse en la medida en que el pájaro está a su vez deviniendo otra cosa, pura línea y puro color. Por eso la imitación se destruye por sí sola, en la medida en que el que imita entra sin saberlo en un devenir, que se conjuga sin saberlo con el devenir de aquel que imita. Así pues, sólo se imita si se falla, cuando se falla. El pintor o el músico no imitan al animal, son ellos los que deviene-animal, al mismo tiempo que el animal deviene lo que ellos querían, en lo más profundo de su armonía con la Naturaleza. (Deleuze & Guattari 1988, 303).

En este orden de ideas, la «estética» por la que milita Guattari no es una de cualidades, que poseen un significado *per se*, sino una de funcionamientos y engarces: cómo opera tal o cual obra, en tanto agenciamiento, induciendo nuevos agenciamientos. Cómo el arte, en fin, tiene necesidad y es quehacer del «pueblo», esto es, entiéndase bien, de una colectividad, de un agenciamiento: «Así pues, el problema del artista es que la despoblación moderna del pueblo desemboque en una tierra abierta, y que esto se lleve a cabo con los medios del arte, o con los medios a los que el arte contribuye» (Deleuze & Guattari 1988, 349).

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

¿Cuál es el sentido, finalmente, del arte para Guattari entre 1955 y 1980? Para Guattari el arte no significa, no es un objeto a interpretar: es la actividad de un grupo, las conexiones de una máquina, las composiciones de un agenciamiento que transgreden la frontera de lo simplemente artístico para incitar nuevas potencias polívocas en lo real. Y ello lo consigue transgrediendo el límite de lo significativo y lo verbal, de lo humano y de lo individual. Y es esta la razón por la que, de suyo, es anti-capitalista: porque crea nuevos posibles cuando todo en lo real, en el modo de producción capitalista, ya está decidido de antemano, a saber: ser una mediación del trabajo abstracto y configurarse cuantitativa y jerárquicamente en tanto forma mercancía como subsunción del valor de cambio (Ayala-Colqui 2021). Este es el significado

adjetivo refuerza el carácter productivo de esta técnica-arte, es esencialmente imitativo: «La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía dítirámica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son –todas y todo en cada una– reproducciones por imitación [μιμήσεις τὸ σύνολον]» (Poet. 1447a; Aristóteles 1946, 1).

de una estética menor: no un corpus, no una teoría, no una escuela o una tendencia. Sino una manera de militar experimentalmente y experimentar militantemente en y por el arte, una manera de conjugarse con lo real, sin diferencia entre lo humano y lo no humano, para arriesgarse contra lo establecido y cualquier otra restricción unívoca, exclusivista y significativa. No sería, como creen erróneamente quienes interpretan *ad litteram* los conceptos de Deleuze y Guattari, un arte de minorías, que elude las instituciones molares, que cuestiona los proyectos de amplio alcance y que solo se centra en el devenir fluido de lo micro. En absoluto. Lo minoritario no es sino la manera cómo se es in-codificable por la axiomática del capital, sea el proyecto de unos pocos artistas, de muchos estetas o de ninguno.

Una estética menor así configurada, al contrario de una estética mayor, reemplaza la interpretación por la construcción de agenciamientos, el juicio por la acción, la crítica por la desterritorialización, la ideología por la producción. Es una estética participativa y no discursiva, de conexiones, agenciamientos, antes que de teorizaciones. Revolucionaria y nunca reaccionaria.

El arte menor se ejemplifica además en los autores citados por Guattari (y Deleuze), en múltiples proyectos del arte contemporáneo: en Tiravaniya, Gonzalez-Foerster, Huyghe, Parreno, Gonzales-Torres, Sierra, Orozco (Bourriaud 2006; Alliez 2008) –cuyos formatos intermediales ni Guattari ni Deleuze tematizaron explícitamente sin embargo¹¹. Lejos de ser un mero arte

11. En gran medida, Guattari y Deleuze colocan ejemplos demasiados clásicos del arte. Si bien es cierto citan a autores que podrían inscribirse en proyectos vanguardistas, desde Schumann y Cézanne hasta Cage y La Monte Young pasando por Klee y la literatura *beat* norteamericana, en su época ignoran poco menos que sistemáticamente fenómenos artísticos contemporáneos donde los «géneros artísticos» se multiplican y se descentran. En efecto, desde la década del 60 comienzan a gestarse nuevas artes: el arte performativo (Fischer-Lichte 2011) y las instalaciones (Rebentisch 2018) por ejemplo. A diferencia de las disciplinarias tesis sobre el arte –verbigracia, la célebre aserción de Greenberg (2006) de que un género artístico para llegar a su culminación debe ahondar su especificidad medial: así la pintura solo llega a desarrollarse plenamente cuando abandona todo carácter narrativo para arribar a la «planitud» (*flatness*) del color donde el «expresionismo abstracto» no es sino en la pintura, bajo la obra paradigmática de Pollock, el epítome histórico de tal realización; o la conocida tesis de Fried (1998), en pugna abierta con el «arte minimalista» cuyo ejemplo consabido sería la obra de Judd, de que la pintura e incluso la escultura es lo que es si suspende su «objetualidad» (*objecthood*) por medio de la figura (*shape*) quitándole a esta su literalidad, esto es, la carencia de un significado más allá de la materialidad del objeto y más aún su «teatralidad» (*theatricality*), a saber: la implicación física, de duración indefinida, del espectador en la situación artística como parte de la obra–, el arte contemporáneo hibrida sus medios y soportes dando paso a obras abiertas e intermediales (Smith 2012; Rebentisch 2021). Ahora bien, esto no quiere

a-político dominado por la especulación financiera capitalista posmoderna (Jameson 2020), este es una arte irreduciblemente político: no por traer a colación una catequesis, un proselitismo explícito, sino porque modifica nuestras relaciones sociales –por eso Bourriaud (2006), desde una perspectiva fuertemente guattariana, ha hablado de una estética «relacional» en el arte contemporáneo–.

En resumen, la singularidad de la concepción del arte en Guattari estriba en que, sin tener un discurso sistemáticamente formal sobre el arte, desarrolla una concepción tan política-psicoanalítica como ontológica de éste, a saber: no como aquello que tiene que ver con el gusto de una subjetividad trascendental o como el acceso prioritario a la verdad, sino como una producción experimental de la realidad, vehiculizada por grupos, máquinas y agenciamientos, donde lo significativo pierde lugar, donde lo revolucionario adquiere un sentido tanto político como estético y donde las hibridaciones son bienvenidas. Es desde este trasfondo que resulta comprensible porque en sus textos posteriores cuando Guattari hable de «paradigma estético» la realidad resulte, a fin de cuentas, tan productiva como el arte: «Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas» (Guattari 1996, 130).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2006.
- ADORNO, Theodor W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Trad. Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona: Àltera, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Gusto*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- ALLIEZ, Éric. «Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle: capitalisme, schizophrénie et consensus». *Multitudes* 34 (2008): 121-125.

decir que la estética menor no pueda aplicarse a las performances, las instalaciones y las demás intermedialidades. Por el contrario, es este tipo de arte el que paradójicamente, con sus invenciones y sus conexiones semióticas, reclama la existencia de una estética menor.

- ALTHUSSER, Louis. *Positions (1964-1975)*. Paris: Éditions Sociales, 1976.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México: UNAM, 1946.
- ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1985.
- AYALA-COLQUI, Jesús. «Subjetividad y subjetivación en Marx: una lectura confrontativa a partir de Heidegger y Foucault». *Tópicos (México)* 61 (2021): 109-144.
- AYALA-COLQUI, Jesús. «Félix Guattari y el problema de la organización política: Transversalidad, polivocidad y diagramatismo entre micropolítica y macropolítica». *Hybris. Revista de filosofía* 13 (2022a): 131-155.
- AYALA-COLQUI, Jesús. «Máquinas y capital. Félix Guattari y la caracterización de los automatismos maquínicos a partir de un contrapunto con las categorías marxianas». *Izquierdas* 51 (2022b): 1-21.
- AYALA-COLQUI, Jesús. «Grupo-sujeto, máquina y agenciamiento. ¿Qué es aquello que (se) agencia según Félix Guattari?». *Kriterion* 64, 154 (2023a): 4-25.
- AYALA-COLQUI, Jesús. «Los ecos de la ideología en Guattari (y Deleuze). La herencia del aparato ideológico de Althusser en las nociones de equipamiento y agenciamiento». *Isegoría* 69 (2023b): 1-12.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Trad. Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Ítaca, 2004.
- BILATE, Danilo. «Deleuze e a imagem: Um problema estético». *Trans/Form/Acao* 42 (2019): 153-170.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*. Londres: N. Hailes et al., 1824.
- DA Silva, Cíntia Vieira. «Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética». *Revista de Filosofia: Aurora* 46 (2017): 17-34.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman Rodríguez. Barcelona: Paidós, 1999.
- DANTO, Arthur. *La trasfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Trad. Angel Molla Roman. Barcelona: Paidós, 2002.
- DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1978.
- DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985.
- DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1988.
- DOSSE, François. *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Trad. Sandra Garzonio. Buenos Aires: FCE, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Érika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2011.

- FRIED, Michael. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones*. Trad. Hugo Azcurra. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976
- GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- GUATTARI, Félix. *The Anti-OEdipus Papers*. Trad. Kéline Gotman. New York: Semiotext(e), 2006.
- GUATTARI, Félix. *The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis*. Trad. Taylor Adkins. New York: Semiotext(e), 2011.
- GUATTARI, Félix. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- GUATTARI, Félix. *La revolución molecular*. Trad. Guillermo de Eugenio Pérez. Madrid: Errata Naturae, 2017.
- GUATTARI, Félix. *Escritos para el Anti-Edipo. Textos agenciados y presentados por Stéphane Nadaud*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Trad. Arturo Leyte y Helena Cortés. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- HJELMSLEV, Louis. *Prologomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1971.
- HUME, David. *Four Dissertations*. Londres: A. Millar, 1757.
- HUR, Domenico Uhng. «O dispositivo de grupo na Esquizoanálise: tetraavalência e esquizodrama». *Vínculo* 9, 1 (2012): 18-26.
- HUR, Domenico Uhng. *Esquizoanálisis: política y psicología*. Buenos Aires: La Docta Ignorancia, 2022.
- HYNES, Maria. «The Ethico-aesthetics of Life: Guattari and the Problem of Bioethics». *Environment and Planning A* 45 (2013): 1929-1943.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Trad. Celia Montolío Nicholson. Madrid: Trotta, 2020.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2007.
- KOSUTH, Joseph. *Escritos (1966-2016)*. Trad. Roc Laseca. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- LACAN, Jacques. *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- LLEVADOT, Laura. «La estética más allá del arte: A propósito de Gilles Deleuze». *Revista de Filosofía: Aurora* 29 (2017): 179-198.
- MARX, Karl. *El Capital. Libro III – Tomo I*. Trad. Vicente Romano García. Madrid: Akal, 2000.
- MONTESQUIEU. *Ensayo sobre el gusto*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- NIKITYUK, Elena. «Kalokagathia: To a Question on Formation of an Image of the Ideal Person in Antiquity and during Modern Time». *Studia Antiqua et Archaeologica* 25, 2 (2019): 429-442.
- O'SULLIVAN, Simon. «From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice». En *Deleuze and Contemporary Art*, eds. Zepke, Stephen & O'sullivan, Simon, 189-207. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010a.
- O'SULLIVAN, Simon. «Guattari's Aesthetic Paradigm: From the Folding of the Finite/Infinite Relation to Schizoanalytic Metamodelisation». *Deleuze and Guattari Studies* 4 (2010b): 256-286.
- PLATÓN. *Diálogos IV*. Trad. Conrado Eggers Lan. *República*. Madrid: Gredos, 1988a.
- PLATÓN. *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1988b.
- PLATÓN. *Diálogos I. Apología, Criton, Eutifrón, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras*. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual. Madrid: Gredos, 1998.
- REBENTISCH, Juliane. *Estética de la instalación*. Trad. Graciela Calderón. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- REBENTISCH, Juliane. *Teorías del arte contemporáneo*. Trad. Maximiliano Gonnet. Valencia: Universidad de Valencia, 2021.
- SARTRE, Jean-Paul. *Crítica de la razón dialéctica. Tomo I*. Trad. Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada, 1963.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofía del arte*. Trad. Virgina López-Domínguez. Madrid: Tecnos, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2009.
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- ZAHM, Oliver. «Félix Guattari et l'art contemporain». *Chimères. Revue des schizoanalyses* 23 (1994) : 1-18.
- ZHANG, Huiging. «Three Dimensions of Ecological Aesthetics: Félix Guattari's Thought of The Three Ecologies». *Theoretical Studies in Literature and Art* 39 (2019): 38-46.
- ZEPKE, Stephen. *Art as Abstract Machine Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. London: Routledge, 2005.