09 2007

Hacia una ecología de la crítica institucional

Stephen Zepke

Traducción de Marcelo Expósito

El papel político del arte ha discurrido tradicionalmente a través de los ejes de la vanguardia, la cual destruye la autonomía (burguesa) del arte al mezclar los procesos creativos con la producción social o al oponer los poderes creativos autónomos del arte a los clichés de la industria cultural. Ciertas obras recientes sobre la crítica institucional han hecho uso del pensamiento de Félix Guattari para producir una instanciación que, partiendo del "paradigma estético" guattariano, permite pensar la crítica institucional en el sentido más amplio posible, como un mecanismo estético que ofrece resistencia política a los medios electrónicos y de masas que producen nuestra "vida" contemporánea. Si bien el uso de estas ideas para la crítica institucional se justifica en los propios textos de Guattari, además de resultar políticamente urgente, también conlleva un rechazo polémico del arte "en sí" que Guattari no comparte, y que quienes no estamos totalmente seducidos por las maravillas de internet pensamos que supone un rechazo que reduce las posibilidades estéticas del arte, reduciendo *por tanto* nuestro poder de acción política. Si bien es verdad que el paradigma estético de Guattari nos ofrece poderosas herramientas teóricas para resistir a las tecnologías capitalistas y sus programas de estandarización, las reflexiones

recientes sobre la crítica institucional han privilegiado la política por sobre el arte de una forma que ignora el interés de Guattari por la ecología del paradigma estético. Tomando en consideración estos elementos del trabajo de Guattari veremos cómo el proyecto de la nueva crítica institucional es importante, pero no puede serlo a expensas de las formas artísticas más tradicionales y autónomas. Más aún, la crítica institucional, siguiendo a Guattari, encuentra su fundamentación ontológica en la Naturaleza —entendida como un plano material de inmanencia compuesto de, y que compone, la diferencia—, a resultas de lo cual tanto el "arte" como la "política" se comprenden mejor en tanto que prácticas ecológicas que buscan proteger y extender la producción de la diferencia por parte de la Naturaleza en "una auténtica revolución política, social y cultural"[1].

Brian Holmes —uno de los más importantes teóricos de las evoluciones recientes del arte contemporáneo— ha especulado tanto con la idea guattariana de "transversalidad" como con su uso por parte de Gerald Raunig a la hora de construir la genealogía de una crítica institucional que estaría atravesando un "cambio de fase" hacia su tercera ola[2]. Lo que resulta particularmente interesante en el trabajo de Holmes es la manera en que explica cómo este cambio emerge de la digitalización del capitalismo, por un parte, y de las nuevas estrategias de resistencia crítica que esa digitalización posibilita, por otro. Para Holmes, el concepto de transversalidad describe las relaciones entre colectivos artísticos, teóricos y activistas que se forman en una red digital, estando unos siempre abiertos a los otros en un proceso que Holmes describe como "extradisciplinar". Guattari ofrece sin duda tanto un modelo teórico como biográfico para este activismo transversal. La transversalidad de estas redes encuentra su condición de posibilidad en el capitalismo posfordista más que en cualquier otra cosa que

podamos llamar “arte”, lo que significa que la “crítica inmanente” de la tercera ola de la crítica institucional escapa del museo o de la galería, confrontándose directamente con la mercantilización capitalista del afecto y de la subjetividad. Como movimiento transversal o extradisciplinar, por tanto, la tercera ola de la crítica institucional evita la mera negación de la institución artística que ejerció la primera ola, tanto como evita lo que sucedió con la segunda ola, que hizo de la institución su tema. La tercera ola de la crítica institucional ni está ligada a la institución que niega ni la adopta como tema obsesivo, sino que opera directamente en la “vida” —al nivel de lo real— como un proceso (resistente) de producción social. Esta expansión del campo crítico desde el “arte” hacia la “estética”, otro elemento que encontramos en Guattari, permite a Holmes establecer que la función de la tercera ola de la crítica institucional es la “política” antes que el “arte”. Así, es el “compromiso político”, como Holmes lo llama, lo que inspira a la crítica institucional un deseo que alcanza “más allá de los límites de una disciplina artística o académica”. La crítica institucional atraviesa un “cambio de fase” cuando se las arregla para abandonar finalmente el arte por la política, cuando actúa, de acuerdo con Holmes, en “los nuevos contextos productivos y políticos del trabajo comunicacional (y no se limita a producir metarreflexiones escenificadas únicamente para el museo)”.

Entonces ¿qué es lo que se produce en esta *obra*[3] comunicativa? Aunque Holmes explica que los procesos analíticos de la tercera ola de la crítica institucional son expresivos y “están inundados de afecto y subjetividad”, argumenta que estas expresiones “ya no se pueden definir sin ningún tipo de ambigüedad como arte”. Lo cual resulta bastante obvio, dado que la producción estética que Holmes identifica como “arte” es precisamente lo que la tercera ola de la crítica institucional “critica”. El problema que encontramos aquí es

estético *y* político, y consiste en que al identificar el "arte" con las instituciones que lo contienen Holmes rechaza casi todo el arte como cómplice, e insiste en que la tercera ola de la crítica institucional no es arte sino política. Por ejemplo, sugiere irónicamente que los proyectos de esta nueva crítica institucional pueden evocar "el libre juego de las facultades y la experimentación intersubjetiva que caracterizan al arte moderno", pero inmediatamente después subordina tales experimentos a la tarea política de identificar "*al interior de esos mismos dominios* el uso espectacular o instrumental que con frecuencia se hace de la libertad subversiva del juego estético" (la cursiva es mía). La tercera ola de la crítica institucional es por tanto un mecanismo que interroga la manera en que la institución produce sensaciones con el fin de instrumentalizarlas, y se supone que, en cambio, esta nueva crítica produce sus propios afectos y subjetividades que se derivan y son el resultado de dicha interrogación.
Desafortunadamente, empero, en su precipitación por convertir la tercera ola de la crítica institucional en un programa político que opere directamente en el mundo, Holmes nos dice poco sobre lo que los colectivos transversales podrían producir aparte de la resistencia que surge *de facto* de su forma de organizarse. Esto, me parece, supone ignorar el aspecto del trabajo de Guattari que afirma que el "arte" es la producción estética de sensaciones y subjetividades en resistencia, privilegiando a cambio un proceso "político" de acuerdo con el cual se juzga al arte, encontrándolo, por supuesto, insuficiente. Supone también ignorar el aspecto del trabajo de Guattari que es más relevante hoy, su argumentación de que el "arte" sigue siendo, tanto en su autonomía como en su compromiso, el mecanismo más importante de resistencia "política" contemporánea.

Lo que se pone en juego aquí es la vieja ambición vanguardista de fundir el arte y la vida, una ambición cada vez más conseguida hoy en la producción y el consumo de afectos y subjetividades mercantilizadas por parte del "capitalismo cognitivo". La tercera ola de la crítica institucional se enfrenta a estos circuitos, buscando interrumpirlos desde su interior con el fin de apropiarse de los "medios de producción", reclamando, en otras palabras, los mecanismos económicos que producen la "vida". Guattari afirma con frecuencia la necesidad de este tipo de acción biopolítica y colectiva, "entendiendo por ello una reapropiación de los 'medias' por una multitud de grupos-sujetos, capaces de dirigirlos hacia una vía de resingularización"[4]. Lo que sin embargo enfatiza Guattari es que ello se ha de lograr por medios estéticos, mediante la producción de expresiones materiales, de sensaciones errantes y singulares que escapen de la programación capitalista. Utilizo esta última expresión deliberadamente porque plantea la muy importante cuestión de cómo se puede lograr una crítica inmanente del capitalismo contemporáneo. Guattari escribe: "La subjetividad se ha estandarizado a través de una comunicación que desaloja cuanto es posible las composiciones enunciativas transemioticas y amodales. Se desliza así hacia el borrado progresivo de la polisemia, de la prosodia, del gesto, de la mímica, de la postura, en provecho de una lengua rigurosamente sujetada a las máquinas escriturarias y sus avatares masmediáticos. En sus formas contemporáneas extremas, se resume en un trueque de fichas informacionales calculables en cantidad de *bits* y reproducibles en computadora"[5]. Holmes parece dar por sentada la transversalidad (y por tanto la resistencia política) del uso que la tercera ola de la crítica institucional hace de los medios digitales, y no contempla la posibilidad de que sea a su vez instrumentalizada. Me parece, por el contrario, que aunque la descripción que Holmes ofrece de lo "extradisciplinar" sí incluye la posibilidad de una producción

“transemiótica”, su descripción de la crítica política que ejerce la tercera ola de la crítica institucional ignora ampliamente la insistencia guattariana en la corporalidad de afectos estéticos tales como la polisemia, la prosodia y el gesto. Esto no significa que debamos rechazar lo que propone la tercera ola de la crítica institucional en favor de un retorno a las tecnologías estéticas tradicionales, sino más bien que debemos extender la crítica que Guattari hace de la experiencia corporal homogeneizada que vende la “infoeconomía”, para poder aplicarla al uso que la nueva crítica institucional hace de las tecnologías capitalistas. Esto supone dirigir de nuevo el foco de atención hacia la insistencia guattariana en que la creación es un proceso afectivo y corporal, para repetir la manera en que Guattari dirige la estética contra los paradigmas científicos de la “innovación” que producen los “afectos-mercancías” contemporáneos.

El filósofo italiano y el teórico de los medios Bifo ha llamado repetidamente nuestra atención sobre este problema, argumentando que los nuevos medios imponen su forma envolvente de tal manera que el contenido apenas importa: “Según cómo se utilicen los interfaces realizados por un programador la tecnología puede funcionar bien como un elemento de control, bien como un agente de liberación del trabajo. *El problema político anida totalmente en la actividad de quien trabaja con su mente, especialmente en el trabajo del programador*. El problema de la alternativa, de un uso social diferente de ciertas actividades, ya no se puede escindir de las propias formas de actividad”[6]. Bifo plantea por tanto la política del “éxodo” en términos de escapar de los mecanismos capitalistas de control tecnológico. La tercera ola de la crítica institucional afirma ser políticamente eficaz por existir al interior del ámbito digitalizado del “trabajo comunicativo” (Holmes), pero está por ver si puede hacer distinción entre su propia “creatividad” y los

procesos de valorización del capitalismo cognitivo. En este sentido, la tercera ola de la crítica institucional debe producir, como dice Bifo, una "semiología de los flujos lingüístico-económicos" que permita la liberación de sus tendencias páticas y "artísticas"[7].

La caracterización que Brian Holmes ofrece de cómo la tercera ola de la crítica institucional utiliza las tecnologías de la información no explica cómo resiste al capitalismo, solamente cómo escapa de la institución artística. Esto deja sin responder algunas preguntas sencillas, y sin embargo importantes, acerca de la estética de la nueva crítica institucional, preguntas que nos remiten a la afirmación guattariana de la polisemia, la prosodia y el ritmo. ¿Por qué, por ejemplo, resulta con frecuencia necesario leer tanto cuando nos enfrentamos a unas obras que, debido a sus propósitos "políticos", son con frecuencia extremadamente didácticas? ¿Por qué el uso que la tercera ola de la crítica institucional hace de las nuevas tecnologías es con frecuencia indiscernible de sus aplicaciones capitalistas, siendo, por ejemplo, igual de "informacionales" a pesar de que su "contenido" sea diferente? ¿Y por qué las políticas críticas de la nueva crítica institucional parecen restringirse a la posición subjetiva del "activista"? Holmes discute brevemente algunos ejemplos "reales", todos los cuales consisten en obras "extradisciplinares" producidas colectivamente que documentan grandes proyectos de infraestructuras y las agitaciones sociales que las rodean, mientras que también reflexiona sobre las propias condiciones representacionales de estas obras al interior del capitalismo. Lo que me gustaría discutir es que a pesar del "contenido" político de estas obras, no es ése en realidad el nivel en el que operan políticamente. La política opera estéticamente, y es estéticamente que la tercera ola de la crítica institucional debe organizar su resistencia. De manera que, aunque Holmes enfatiza la naturaleza colectiva, crítica y "extradisciplinar" de la tercera ola de la

crítica institucional (esto es, su política), su aparente falta de interés en la estética de la producción de esta tercera ola significa que no está nada claro qué es lo que la hace diferente de, *y por tanto resistente* a la explotación capitalista del *general intellect*. Ello no significa descartar la nueva crítica institucional ni como práctica artística ni como forma política de resistencia, sino más bien argumentar que los criterios para valorar su éxito son tanto estéticos como materiales, y en este sentido es sólo siendo "arte" (o quizá una "bioestética") que la tercera ola de la crítica institucional logrará llegar a ser "política".

Los criterios que aplica Guattari tanto al arte como a la política son casi biológicos: deben ser "potencialmente válidos para desarrollarse y proliferar lejos de sus equilibrios ordinarios. Sus cartografías analíticas desbordan, pues, por esencia los Territorios existenciales a los que están asignados"[8]. Estos procesos que crean lo nuevo y establecen el futuro son el ámbito de la contestación estética y política. Significativamente, Guattari se refiere con frecuencia al ámbito del "arte" cuando reflexiona sobre este proceso: "Con estas cartografías debería suceder como en pintura o en literatura, dominios en cuyo seno cada *performance* concreta tiene vocación de evolucionar, de innovar, de inaugurar aperturas prospectivas, sin que sus autores puedan invocar fundamentos teóricos infalibles o la autoridad de un grupo, de una escuela, de un conservatorio o de una academia"[9]. En este sentido, el "arte" es ya una forma de crítica institucional, una crítica institucional que resiste al biopoder mediante la producción de sensaciones que evitan ser codificadas como "semiocapital"[10]. Esto también significa que las condiciones de "transversalidad" no se encuentran en los "nuevos medios", ni tampoco en la constitución de un colectivo, sino en la "caosmosis" ontológica y estética del ser, en un proceso de invención que constituye el plano de la "Naturaleza"[11]. La "eco-

lógica" de Guattari busca preservar y acoger estos procesos creativos y "artísticos" con el fin de construir agenciamientos transversales de elementos naturales, tecnológicos y experienciales. El medio transversal del arte sería "un compuesto de sensaciones" que sustituye las percepciones y los afectos humanos, demasiado humanos, por "*devenires no humanos del hombre [y] paisajes no humanos de la naturaleza*"[12]. Esta nietzscheana cartografía de fuerzas es "más nerviosa que cerebral"[13] y pone el acento político en escapar de la experiencia humana antes que en escapar de nuestras instituciones políticas.

La consecuencia, siguiendo a Guattari, es que resulta difícil justificar a nivel ontológico esta distinción entre las fugas "políticas" de la nueva crítica institucional y las situaciones de encuentro que podrían darse en un museo. El "paradigma estético" de Guattari nos ofrece una revalorización ontológica del "arte" en la que éste escapa de ser capturado por la axiomática del capital, pero esta revalorización no implica una diferenciación entre la política y el arte. En efecto, Guattari elogia la vanguardia no por su rechazo del "arte" en favor de la "vida", sino porque constituye una emergencia del arte "como tal" al tiempo que funciona ontológicamente *como* "vida": "El choque incesante del movimiento del arte contra los marcos establecidos (ya desde el Renacimiento, pero sobre todo durante la época moderna), su propensión a renovar sus materias de expresión y la textura ontológica de los perceptos y afectos que promueve, operan, si no una contaminación directa de los otros dominios, al menos la puesta en relieve y la reevaluación de las dimensiones creativas que los atraviesan a todos. Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás

pensadas”[14]. A los ojos de Guattari, entonces, la vanguardia actúa claramente como una forma de crítica institucional extradisciplinar.

En la argumentación de Holmes la política es el término ontológico, y la estética es su modo de expresión. Se trata de una estética de la multitud en la cual la expresión inmanente es una experiencia colectiva, incluso comunista, de la producción social. El arte, o al menos el que está dentro de la institución, es antitético a ello. Pero se podría también argumentar que la estética es el término ontológico que la política expresa. En ello consistiría un “paradigma estético” en el que el arte mantendría un lugar privilegiado, cuando menos por su capacidad de producir una sensación singular que Guattari no duda en llamar “cósmica”. Esta sublime “partícula-signo” expresa su materia-fuerza constituyente y colectiva mediante la construcción de una nueva realidad. Tal “paradigma estético” tiene considerables repercusiones para la tercera ola de la crítica institucional, porque devuelve al arte la posibilidad de ser “político” sin tener que implicarse en una crítica institucional explícita. Análogamente, niega que sea necesario utilizar la tecnología del Capital para poder operar inmanentemente; sin abolir, empero, la idea de que la expresión estética que actúa contra el capital opera mediante sensaciones mutantes que no pueden ser calculadas de forma inmediata. La cuestión es entonces: ¿qué son estas sensaciones mutantes a nivel ontológico, y cómo operan? Para Holmes estas sensaciones son analíticas por naturaleza, y son producidas por la crítica institucional como intervenciones políticas. No son en absoluto subjetivas en el sentido burgués, pero presentan sin embargo una subjetividad activista reconocible. Son, en otras palabras, “contra”, contra las institución y el capitalismo, y es este “activismo” lo que define sus expresiones estéticas. Este “contra” requiere la tecnología más actualizada para ser políticamente relevante. Más que criticar la

nueva ola de la crítica institucional, cuyos proyectos se cuentan ciertamente entre los más interesantes e importantes experimentos que se dan en el campo del arte contemporáneo, quisiera señalar que hay otra manera de afrontar la cuestión del arte político, una manera que también transita a través de Guattari, y que concede a las artes "tradicionales" una función política al mismo tiempo que sugiere un diagrama ontológico en el que tanto el arte como la política llegan a ser funciones ecológicas de la Naturaleza.

Aunque es totalmente cierto que Guattari discute un paradigma estético que puede incluir al arte pero no su forma institucional, no lo es que rechace la autonomía del arte. Puede parecer una paradoja, porque sin su forma institucional ¿cómo puede ser autónomo el arte? Es ciertamente una paradoja para Holmes, quien no ve que lo que podríamos llamar "arte" pueda cumplir ningún papel. Sin embargo, si bien es cierto que Guattari ataca la institución del arte, no lo hace para facilitar que el arte "como tal" participe en la producción social. Guattari llama a este método una "metamodelización" que no consiste "en una sobrecodificación de modelizaciones ya existentes, sino más bien en un procedimiento de 'automodelización' que se apropia en todo o en parte de modelos existentes con el fin de construir sus propias cartografías, sus propios puntos de referencia, y por tanto establecer su propio enfoque analítico, su propia metodología analítica"[15]. Ni tiene sentido proponer un nuevo modelo estándar ni hay necesidad de rechazar un modelo dado. Se trata más bien de resingularizar cualquier modelo dado conectándolo a otro, un procedimiento "transversal" que permitirá explorar tanto su diferencia como su libertad. He ahí el proceso "ecológico" propio del arte.

Esto significa que si aceptamos la metamodelización —o el "esquizoanálisis", como Guattari también lo llama— como tercera "fase" de la crítica institucional, entonces su tarea no es rechazar la

autonomía del arte, sino poner esta autonomía en conexión con otros modelos con el fin de volverla a hacer entrar en los procesos de producción social. Se trata de enfatizar la tarea "ecológica" de la crítica institucional, que se basa en lo que Guattari llama una "refundación de las praxis políticas"[16]. Se trata de refundar la política en la estética, la estética entendida como una "pragmática ontológica"[17]. Aquí, la estética produce sensaciones que logran producir una ruptura en la cohesión del modelo (de la institución), y crean una conexión transversal con un exterior que permite la construcción de una nueva dimensión del ser[18]. Este proceso de autopoiesis consiste en una "creación continua que no disfruta de ningún soporte teórico preestablecido"[19]. He ahí la dimensión propiamente ontológica de la libertad creativa, en la que nada está dado, y en la que el proceso genético de individuación tiene lugar. La individuación se entiende aquí como un proceso pático en el que una sensación al mismo tiempo expresa y construye sus propias condiciones interactuando continuamente con su exterior. Estos "interfaces fuera del límite" o "focos de diferenciación"[20] son devenires, y constituyen la "esencia" autopoiética de lo que Guattari llama "arte de 'la eco'"[21]. La cuestión fundamental para la crítica institucional, por tanto, no es cómo tales sensaciones son instrumentalizadas por parte del capital, aunque ello no deje de ser una cuestión importante, *sino cómo producirlas*. La cuestión de la instrumentalización es secundaria frente a la cuestión de la individuación porque es sólo mediante el cultivo de las ecologías de la invención en el ámbito de la sensación —y sobre todo, de acuerdo con Guattari, *mediante la autonomía del arte*— que puede comenzar la transformación de los complejos institucionales que intentan controlarlas y explotarlas. Y es esto, finalmente, lo que el paradigma estético significa para el arte: que existe un punto en el que cualquier definición institucional del arte deja de tener sentido, porque el arte da cuerpo a un proceso de creación que no puede ser

capturado. A resultas de lo cual, escribe Guattari, "La potencia estética de sentir, aunque igual de derecho a las otras potencias de pensar filosóficamente, de conocer científicamente, de actuar políticamente, nos parece en trance de ocupar una posición privilegiada en el seno de [los Agenciamientos] colectivos de enunciación de nuestra época"[22]. Aunque Guattari enfatiza que este poder no es el del "arte institucionalizado"[23], podría darse tanto en él como en cualquier otro lugar.

Guattari está de acuerdo en que "las categorías artísticas [que] fueron siempre un elemento esencial en la armadura de toda sociedad [...], desde que corporaciones especializadas las pusieron en práctica, pudieron aparecer como un punto accesorio"; pero afirma no obstante que dichas categorías artísticas "no cesaron de constituir una apuesta vital para la cristalización de las subjetividades individuales y colectivas"[24]. En este punto, en un pasaje notable, afirma que es precisamente la autonomía del arte lo que permite a éste tener efectos políticos. "Estructurado en el *socius*, el arte, sin embargo, se sostiene sólo de sí mismo. Es que cada obra producida posee una doble finalidad: insertarse en una red social que se la apropie o la rechace, y celebrar, una vez más, el Universo del arte en cuanto precisamente está en constante peligro de derrumbe"[25]. El arte "como tal" debe ser defendido contra este riesgo continuo de derrumbes, porque el arte —cuando funciona, y esto quiere decir que trabaja *políticamente*— rompe con las formas y significados triviales que circulan en el campo social. A resultas de ello, el arte escapa a su banalización por parte de la institución, al introducir la alteridad en la experiencia, un proceso que puede suceder tanto en el museo como en la calle. "La obra de arte, para quienes disponen de su uso, es una empresa de desencuadramiento, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que conduce al sujeto a una

recreación y una reinvención de sí mismo”[26]. Obviamente, no todos tenemos por qué “disponer” del arte, y Holmes está en su derecho de no querer hacerlo. Pero no acierta al confrontar el arte “como tal” con sus instituciones, y al rechazar en consecuencia la autonomía del arte basándose en el argumento de que es simplemente una mistificación ideológica que encubre la complicidad del arte *en tanto que* institución del capitalismo. Se da una diferencia crucial en este punto entre el “estar en contra” de Holmes y el concepto guattariano de “alteridad”. Para Holmes la tercera ola de la crítica institucional comienza a partir del proceso crítico que consiste en identificar la producción cómplice, lo cual incluye hoy a todas las instituciones que se dedican a modular sensaciones para el mercado[27]. Esto parece incluir a toda la producción de “arte” en la medida en que ésta sea definida por la institución. Para Guattari, por el contrario, la práctica política comienza como “arte”, entendido ahora como la producción de sensaciones mutantes que aún no han sido capturadas por la institución. El “arte” lo logra por medio de su propia autonomía, su alteridad, su existencia “en cuanto tal”. Una vez más, esto significa que la autonomía del arte *en tanto que* alteridad produce un afecto político en la medida en que es capaz de catalizar procesos de producción social. Más aún, estos afectos no son necesariamente colectivos en el sentido en que Holmes parece sugerir. El arte es particularmente eficaz, argumenta Guattari, en su capacidad de lanzar a un individuo a una línea de mutación que le lleva lejos de cualquier estado de equilibrio. Y, lo que resulta aún más destacable, el arte permite al individuo acceder al ámbito de lo Cósmico, en medio del cual “nos mezclamos con lo real”, nuestra subjetividad se ve “reformateada” por la sobrecogedora sensación del poder de inmanencia de lo vivo. Tal como plantean Deleuze y Guattari, “el arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito”[28]. Ésta sería la función de máquinas constituidas por los nuevos medios *en*

tanto arte, en la medida en que, para Guattari, "la máquina, todas las especies de máquinas están siempre en esa encrucijada de lo finito y lo infinito"[29]. He aquí el criterio que aplicar al arte, el cual, al igual que la política, es el "acontecimiento-incidente" capaz de catalizar un proceso transversal que expresa y construye una Naturaleza caósmica como plano de inmanencia. Aquí, el arte plantea el problema político real, que no estriba en cómo retornar a esta colectividad inmanente, sino cómo caer en la cuenta de que nunca la hemos abandonado: "No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo"[30]. Ésta es para Guattari la función del arte en un contexto social: la efusión mística, la poesía de la Naturaleza. El arte nos lleva bien lejos en un "viaje" político hacia el "para-sí colectivo [y] sus misterios fusionales e iniciáticos"[31]. "La invocación al Cosmos no actúa en absoluto como una metáfora", nos dicen Deleuze y Guattari; "al contrario, la operación es efectiva desde el momento en que el artista pone en relación un material con fuerzas de consistencia o de consolidación"[32]. "En ese instante, el propio cosmos será arte"[33]. Deleuze y Guattari citan a Virilio: "¿Habitar como poeta o como asesino?"[34]. Para abrir esta dimensión cósmica y creativa (caosmosis) se requiere "una transversalidad" que se concibe como una "eco-lógica"[35] o una "praxis ecológica"[36] que intenta crear alteridad en el seno de las instituciones, provocando su mutación. La transversalidad, una vez más, no depende de las nuevas tecnologías porque es el modo de existencia de la Naturaleza, su medio de devenir-otro, esto es, su medio de crecimiento nietzscheano. Esto significa que los "vectores disidentes"[37] producidos mediante la transversalidad no sólo son tan naturales como técnicos, sino que su "disenso" es también tan material como discursivo. En este punto, Deleuze y Guattari son categóricos en su rechazo del arte conceptual porque, dicen, su conversión del arte en "información" es una forma de

capitulación[38]. Este rechazo tiene implicaciones importantes para la tercera ola de la crítica institucional desde el punto de vista de la historia del arte. El arte da cuerpo a un acontecimiento que expresa alteridad y provoca una transformación positiva, "un acontecimiento-incidente que de pronto hace que se bifurque su proyecto inicial, para hacerlo derivar lejos de sus perspectivas anteriores más firmes"[39]. Quizá se trate meramente, entonces, de una cuestión de términos, y el "activista" de Holmes sea mi "ecologísta" o "artista", porque, al final, "la ecología", escribe Guattari, "cuestiona el conjunto de la subjetividad y de las formaciones de poderes capitalísticos"[40].

Aquellos activistas políticos que, como Homes, piensan que el capitalismo cognitivo es inmanente a la vida y observan su biopoder, viendo en ello la oportunidad de lanzar su ataque desde el interior, aciertan en este juicio, pero pecan de exclusivistas en lo que respecta a los mecanismos que consideran adecuados para esta tarea. ¡No necesitamos restricciones! La cuestión no es reducir el número de armas disponibles sino incrementarlo. Ello es así porque, de ser cierto que no hay un afuera del capitalismo, éste es precisamente el problema al que nos enfrentamos, a una terrible homogeneización de la auténtica alteridad en las desterritorializaciones relativas cada vez más veloces que conducen nuestro acelerado mercado. He ahí el valor del arte, su función que ha sido siempre, al menos para Guattari, la producción de vectores disidentes de subjetivación por medio de sensaciones no-sigificantes y a-semióticas, una función que debe ser protegida mediante la praxis ecológica. Protección significa aquí preservar la autonomía del arte, "el Universo del arte como tal" según dice Guattari, con el fin de fomentar su producción de nuevos territorios existenciales, nuevos ritornelos de vida.

[1] Félix Guattari, *Las tres ecologías*, traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 1990, págs. 9-10. El concepto de Naturaleza en Guattari no es de ninguna manera esencialista. La Naturaleza es a la vez totalmente inclusiva e incompleta, es el proceso viviente de devenir en el que todas las cosas están incluidas en un todo múltiple irreductible y, por tanto, abierto. Como dice Deleuze en *Lógica del sentido*: "La Naturaleza ha de ser pensada como el principio de lo diverso y de su producción [...]. [L]a Naturaleza como producción de lo diverso no puede ser más que una suma infinita, es decir, una suma que no totalice sus propios elementos [...]. La Naturaleza no es atributiva sino conjuntiva: se expresa en 'y', no es un 'es'" (Gilles Deleuze, *Logica del sentido*, traducción de Víctor Molina y Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 309-310). Este proceso de producción abarca una Naturaleza que no se opone a la humanidad ni a la "cultura", y que no entra en relación dialéctica con el hombre. El resultado es una Naturaleza tan maquínica como "natural", en tanto en cuanto está compuesta por, y compone, máquinas de producción. Como escriben Deleuze y Guattari: "Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada" (*El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de Francisco Monge, Paidós, Barcelona, 1985, pág. 12). En este sentido, la "ecología" busca resistir al capitalismo, que produce por el mero hecho de producir, con el fin de revalorizar (e inventar) los mecanismos creativos (máquinas) por medio de los cuales se hace posible la transformación cultural, social y personal. La Naturaleza sería, entonces, como Deleuze y Guattari dicen en *El Anti Edipo*, la "producción de producción" (*ibídem*, pág. 16) o "la producción de

lo real" (*ibídem*, pág. 47). En este orden de cosas, decepciona que la muerte de Deleuze interrumpiese su trabajo y el de Guattari en torno a una filosofía de la Naturaleza.

[2] Véase Gerald Raunig, "Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar", y Brian Holmes, "Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones", ambos en *transversal: do you remember institutional critique?*, enero de 2006 (http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/es, http://transform.eipcp.net/transversal/0106/holmes/es) [el texto de Brian Holmes se publicó también en una versión ampliada, en castellano e inglés, en *Brumaria 8: arte y revolución*, Madrid, primavera de 2007].

[3] El autor juega con el doble sentido inglés de *work*, simultáneamente *obra* (de arte) y *trabajo*.

[4] Félix Guattari, *Las tres ecologías*, *op. cit.*, pág. 66.

[5] Félix Guattari, *Caosmosis*, traducción de Irene Agoff, Manantial, Buenos Aires, 1996, pág. 128.

[6] Franco Berardi *Bifo* y Giuseppina Mecchia, "Technology and Knowledge in a Universe of Indetermination", en *Substance*, nº 112 (vol. 36, nº 1), 2007, pág. 68.

[7] Franco Berardi *Bifo*, "Schizzo-Economy", en *Substance*, nº 112 (vol. 36, nº 1), 2007, pág. 77.

[8] Félix Guattari, *Las tres ecologías*, *op. cit.*, pág. 29.

[9] *Ibídem*.

[10] “El semiocapital es un flujo de capital que coagula en artefactos semióticos sin materializarse él mismo”, Franco Berardi *Bifo*, “Schizzo-Economy”, *op. cit.*, pág. 76.

[11] “Hoy menos que nunca”, escribe Guattari, “puede separarse la naturaleza de la cultura, y hay que aprender a pensar ‘transversalmente’ las interacciones entre ecosistemas, macanosfera y Universo de referencia sociales e individuales”, *Las tres ecologías*, *op. cit.*, pág. 34.

[12] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993, pág. 170.

[13] *Ibídem*, pág. 169.

[14] Félix Guattari, *Caosmosis*, *op. cit.*, pág. 130.

[15] Félix Guattari entrevistado por Jacques Pain, “Institutional Practice and Politics”, *The Guattari Reader*, Blackwell Publishing, Oxford, 1996, pág.122 [el original francés está compilado en Félix Guattari, Jean Oury y François Tosquelles, *Pratique de l’institutionnel et politique*, Éditions Matrice, París, 1985].

[16] Félix Guattari, *Caosmosis*, *op. cit.*, pág. 147.

[17] *Ibídem*, pág. 116.

[18] “A la lógica tradicional de conjuntos calificados en forma unívoca [...] la metamodelación esquizoanalítica le sustituye una ontológica, una maquínica de la existencia cuyo objeto no está circunscrito en coordenadas extrínsecas y fijas; y ese objeto, en todo momento, puede desbordar de sí mismo, puede proliferar o abolirse junto con los Universos de alteridad componibles con él”, *ibídem*, pág. 83.

[19] *Ibídem*, pág. 90.

[20] *Ibídem*, pág. 114.

[21] Félix Guattari, *Las tres ecologías*, *op. cit.*, pág. 52.

[22] Félix Guattari, *Caosmosis*, *op. cit.*, pág 125 [traducción castellana citada ligeramente modificada].

[23] *Ibídem*.

[24] *Ibídem*, *op. cit.*, pág. 158.

[25] *Ibídem*.

[26] *Ibídem*, pág. 159.

[27] Véase Brian Holmes, "The Oppositional Device or, Taking the Matters Into Whose Hands?", en Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (eds.), *Taking The Matter Into Common Hands, On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, Londres, 2007.

[28] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, pág. 199.

[29] Félix Guattari, *Caosmosis*, *op. cit.*, pág 136.

[30] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, pág. 171.

[31] Félix Guattari, *Caosmosis*, *op. cit.*, pág. 126.

[32] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 2000, pág. 348.

[33] *Ibídem*, pág. 349.

[34] *Ibídem.*

[35] Félix Guattari, *Las tres ecologías*, *op. cit.*, pág. 39.

[36] *Ibídem*, pág. 37.

[37] *Ibídem.*

[38] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, pág. 200.

[39] Félix Guattari, *Las tres ecologías*, *op. cit.*, págs. 49-50.

[40] *Ibídem*, pág. 50.