

**Disponibilidades.
Interrelaciones máquina-cuerpo en Deleuze y Guattari**
Isaac Fernández Pulido



Trabajo Fin de Máster
Máster Universitario en Arte: Idea y Producción
Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla
Curso 2021 - 2022 / Extensión 2ª Convocatoria
Tutor: Miguel Pablo Rosado Garcés

Disponibilidades. Interrelaciones máquina-cuerpo en Deleuze y Guattari

Isaac Fernández Pulido

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Arte: Idea y Producción

Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla

Curso 2022 - 2023 / Extensión 2ª Convocatoria

Tutor: Miguel Pablo Rosado Garcés



RESUMEN

Disponibilidades, un juego de palabras formado por dispositivo y posibilidades, explora las interrelaciones entre los conceptos máquina y cuerpo a través del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, prestando especial interés a su díptico *Capitalismo y Esquizofrenia: El Anti Edipo y Mil Mesetas*, en diálogo con otros autores y artistas, para ligarlos con la producción del propio autor.

ABSTRACT

Disponibilidades, a play on words formed by *dispositivo* and *posibilidades*, explores the interrelations between the concepts of machine and body through of Gilles Deleuze's and Félix Guattari's work, paying special attention to their diptych *Capitalism and Schizophrenia: The Anti-Oedipus and A Thousand Plateaus*, in dialogue with other authors and artists, to link them with the author's own production.

PALABRAS CLAVE

Máquina, cuerpo, Deleuze, Guattari, dispositivo, máquina, posestructuralismo, postproducción, multidisciplinar

KEY WORDS

Machine, body, Deleuze, Guattari, device, machine, post-structuralism, postproduction, multidisciplinary

Índice

INTRODUCCIÓN	9
1. PRIMERA PARTE. APORTACIONES ARTÍSTICAS	17
1.1. Aportación 1: <i>TV Dinner</i>	18
1.1.1. Catalogación de la obra	19
1.1.2. Proceso de creación-producción	30
1.2. Aportación 2: <i>Interferencias</i>	36
1.2.1. Catalogación de la obra	37
1.2.2. Proceso de creación-producción	50
1.3. Aportación 3: <i>Body Business</i>	54
1.3.1. Catalogación de la obra	55
1.3.2. Proceso de creación-producción	72
1.4. Aportación 4: <i>McLuhan for Dummies</i>	76
1.4.1. Catalogación de la obra	77
1.4.2. Proceso de creación-producción	88
2. SEGUNDA PARTE. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS	93
2.1. Introducción al (Pos)estructuralismo	94
2.1.1. Del signo a la estructura	95
2.1.2. Disolviendo la totalidad. Foucault y Derrida	99
2.2. Deleuze y Guattari. Fábrica de conceptos	102
2.2.1. <i>¿Qué es la filosofía?</i>	103
2.2.2. <i>Capitalismo y Esquizofrenia</i>	107
2.2.3. Máquinas deseantes	113
2.2.4. Cuerpo sin órganos	121
2.2.5. Interrelaciones máquina-cuerpo y otras aproximaciones	129
CONCLUSIONES	141
BIBLIOGRAFÍA	145
RELACIÓN DE IMÁGENES (ÍNDICE DE FIGURAS)	155
ANEXOS	163

Un libro es un pequeño engranaje de una maquinaria exterior mucho más compleja.

Gilles Deleuze

La mejor obra de arte es una buena conversación.

Joseph Beuys

INTRODUCCIÓN

«Máquina» y «cuerpo» son dos términos demasiado recurrentes en la jerga artística contemporánea: paraguas conceptuales que debido a su holgura, amparan prácticas y designan proyectos de toda índole, corriendo el riesgo de sufrir una degradación semántica. Al cohabitar ambos el trabajo del autor de una forma particular, como se verá, este pretenderá discernir qué definiciones se ajustan más a ella. Es por ello que este trabajo comienza, como es común, por ser un ejercicio de concreción (¿Acaso pensar no es discriminar?), acotando su temática a un contexto, dos autores y un libro en concreto, por los cuales el autor siente una especial predilección y busca constantemente extraer herramientas que nutran su imaginario y discurso, habiéndolos trabajado con anterioridad, como se señalará más adelante en los antecedentes: la presencia e interrelaciones entre estos dos conceptos en el pensamiento que Gilles Deleuze y Félix Guattari despliegan en su díptico *Capitalismo y Esquizofrenia: El Anti Edipo* (1970) y *Mil Mesetas* (1980), en el marco filosófico posestructuralista, en diálogo con otros autores y artistas.

Metodología

Para ello se abordaran en primer lugar las aportaciones artísticas, la correspondiente catalogación y descripción del proceso de creación-producción de cada pieza, documentando minuciosamente cada paso conceptual y matérico, hasta su resultado final, esbozando así los primeros trazos teóricos del siguiente apartado, donde volverán a referenciarse una vez se despliegue un análisis más exhaustivo del tema en cuestión.

Las argumentaciones teóricas, como indica su primer subapartado, se abren con una introducción general al estructuralismo, examinando sus características, campos de estudio, y "mutación" hacia el posestructuralismo, a través de los autores que orbitan estas etiquetas como precursores, consolidadores o desestabilizadores de las mismas: Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Jaques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, etcétera. El segundo subapartado continúa, una vez perfilado de modo general un contexto intelectual, cronológico y geográfico, recorriendo las biografías personales y profesionales de Gilles Deleuze y Félix Guattari, haciendo hincapié en su propia concepción de la filosofía como una fábrica de conceptos y tomando como referencia el libro de François Dosse *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada* (2010), en el cual se ligan ambas esferas para comprender de forma global cómo se desarrolla su práctica filosófica conjunta. El examen más pormenorizado que los anteriores de *Capitalismo y Esquizofrenia*, su colaboración más icónica, copará el tercer subapartado. Aquí se señala, como punto de partida, su revolucionaria perspectiva respecto al deseo y el inconsciente, que ensalza su carácter productivo y pretende liberarlos de las restricciones que le imponen las lecturas estructuralistas y psicoanalíticas más ortodoxas y reaccionarias, continuando con un desglosamiento de los conceptos que conforman ambos libros: rizoma, devenir, agenciamiento, territorialización, línea de fuga, nomadismo... dejando íntegramente para los tres últimos subapartados, uno dedicado a uno y el final para la observación de sus interrelaciones, el estudio más exhaustivo

de los dos sobre los que pivota el trabajo: máquinas deseantes y cuerpo sin órganos, cuya definición se reserva para el texto debido a su complejidad y a la imposibilidad de introducirlos de una manera precisa. Este comienza virando de inmediato el foco de atención hacia su dimensión estética, incluyendo casi de modo ilustrativo ejemplos artísticos, y desviándose hacia otros pensadores y las aportaciones artísticas del propio autor cuando fuera oportuno según lo tratado. En este punto aparecen artistas como Man Ray, Marcel Duchamp, Malcolm McLaren, Vivienne Westwood, Rirkrit Tiravanija, J. G. Ballard, Andra Ursuța, Georges Adéagbo y Richard Lindner, y filósofos, escritores y críticos como Nicolas Bourriaud, Guy Debord, Gil Wolman, Giorgio Agamben, de nuevo Michel Foucault, Antonin Artaud, Isidore Ducasse, Isidore Ducasse, André Bretón, Jean Baudrillard, Marshall McLuhan, Michel Carrouges...

El trabajo concluye haciendo un balance general de lo expuesto, midiendo el grado de conocimiento adquirido, y dictaminando que nivel de concordancia ha tenido finalmente con la justificación, objetivos, metodología, etc., recogidos a continuación:

Justificación y antecedentes

La propia metodología del autor, en el cual la teoría filosófica ocupa un lugar crucial, llegando a veces a ser el punto de partida de un proyecto y catalizador de todo su proceso de producción, crea la necesidad de presentar su trabajo como una propuesta binomial práctico-discursiva inseparable, aunque con un importante matiz: manteniéndose alejada de la concepción del arte como una mera ilustración de un concepto, entendiendo que este tiene mecanismos inmanentes para su autodesarrollo y autocomprensión, pero que también posee la capacidad de mimetizarse con otros lenguajes y expandirlos desde dentro de los mismos, haciéndolos a la vez, propios. Nicolás Bourriaud en su ensayo *Postproducción* (2001), al cual se le dedicará un espacio en las argumentaciones teóricas (Página 115), rescata una cita de Deleuze más que clarificadora a este respecto:

Todos los contenidos son buenos, a condición sin embargo de que no consistan en interpretaciones, sino que se refieran al uso del libro, que multipliquen ese uso, que construyan una lengua más en el interior de su lengua. (Deleuze, como se citó en Bourriaud, 2014: 86)

Por otro lado, la elección del tema máquina-cuerpo viene condicionada por su tratamiento anterior, apareciendo ya en los albores de la creación artística del autor durante el transcurso de sus estudios del grado en Bellas Artes, sugeridos de una manera más plástica que discursiva en sus primeros trabajos medianamente serios (Anexo 1), donde se aprecian influencias formales del constructivismo ruso y la estética que inauguraron vanguardias como el futurismo, corrientes atravesadas por la fascinación que producían las posibilidades y consecuencias estético políticas del, en palabras de Robert Hughes, "paraíso mecánico" (Hughes, 1980) de principios del siglo XX.

La focalización en las contribuciones deleuziano-guattarianas respecto al mismo, vino tanto de la profundización y depuración tanto del propio tema por parte del autor (reflejado en el conocimiento y manejo de la perspectiva de otros autores respecto a él) como del proyecto filosófico general de Deleuze y Guattari, hasta encontrar el nexo de unión entre ambos más enjundioso para su propia producción, como demuestra su TFG: *Fábrica* (2022) (<https://idus.us.es/handle/11441/136072>), una especie de antesala de este trabajo, donde se analiza de forma vaga y muy genérica *Capitalismo y Esquizofrenia*, profundizando en su dimensión estética. Quizás este trabajo se convierta a su vez en la antesala de una tesis doctoral, donde se estreche aún más el campo de estudio, fagocitando una indagación más profusa y unas conclusiones más reveladoras y novedosas.

Grado de innovación

Otros muchos autores han trabajado académicamente la cuestión máquina-cuerpo en Deleuze y Guattari, como atestigua el material bibliográfico usado en este trabajo (Página 145), pero la particularidad de hacerlo desde una posición subjetiva e interés concreto, haciendo una propia, y por tanto genuina interpretación de la misma, respaldada en una producción artística personal y el diálogo con otros referentes, más que en un conocimiento filosófico exhaustivo y pretendidamente correcto, hace inevitablemente única esta contribución: Para bien o para mal es solo una interpretación más entre muchas, y un ejercicio de extracción de herramientas conceptuales a beneficio del autor.

Objetivos

La intención de lograr los objetivos fijados a continuación, está presente tanto en el desarrollo de las aportaciones artísticas como en el de las argumentaciones teóricas, cohesionándolas y otorgándole orden y coherencia a todo el trabajo en su conjunto. Estos pretenden ser realistas y por lo tanto reducidos, a pesar de su complejidad, ajustándose a la extensión y requerimientos del propio trabajo, y aunque entre ellos se establezca una inevitable jerarquía, fruto de los diferentes niveles de dedicación necesaria para cada uno, se procurará buscar un equilibrio en su cumplimiento, elevándolos al mismo rango de importancia:

- Profundizar en el significado y uso de los conceptos «máquina» y «cuerpo» en el doble marco de la escena artística contemporánea y el pensamiento posestructuralista.
- Introducir este último de forma general, virando progresivamente la atención hacia el pensamiento de Deleuze y Guattari, hasta obtener una base filosófica contextual suficiente para abordar el análisis más detallado de la piedra angular del proyecto: el contenido conceptual de los dos libros que conforman *Capitalismo y Esquizofrenia: El Anti Edipo* y *Mil Mesetas*.

- Medir y estudiar la presencia e interrelaciones entre estos dos conceptos en dichos libros, en diálogo con otros autores similares, buscando una visión panorámica de los discursos que permean sobre las prácticas artísticas tardo modernas y contemporáneas, propias y ajenas al autor.
- Extraer de todo el proceso herramientas discursivas e influencias artísticas, que catalicen su proceso creativo y enriquezcan su imaginario.

1. PRIMERA PARTE. APORTACIONES ARTÍSTICAS

1.1. Aportación 1: *TV Dinner*

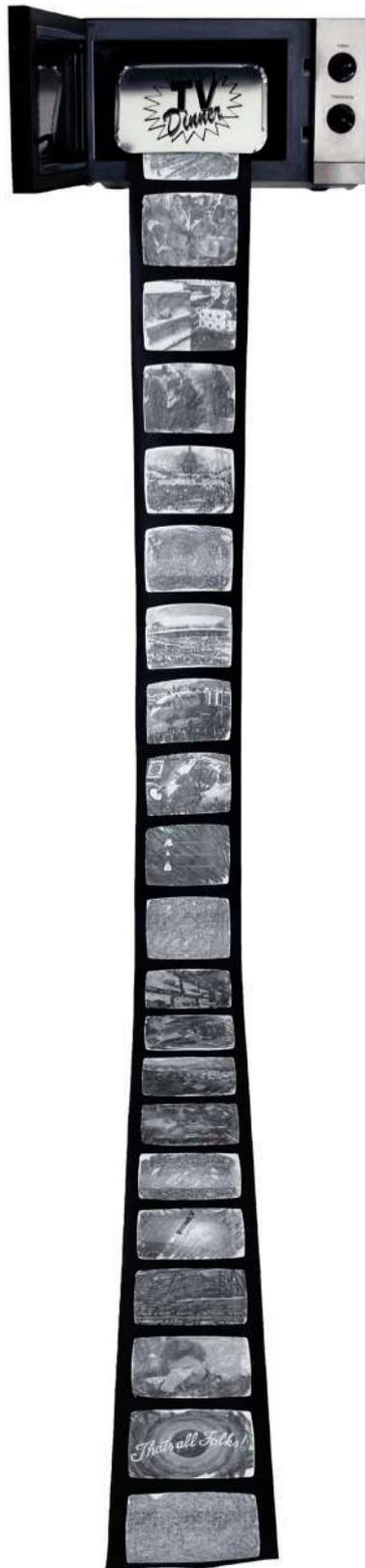
1.1.1. Catalogación de la obra

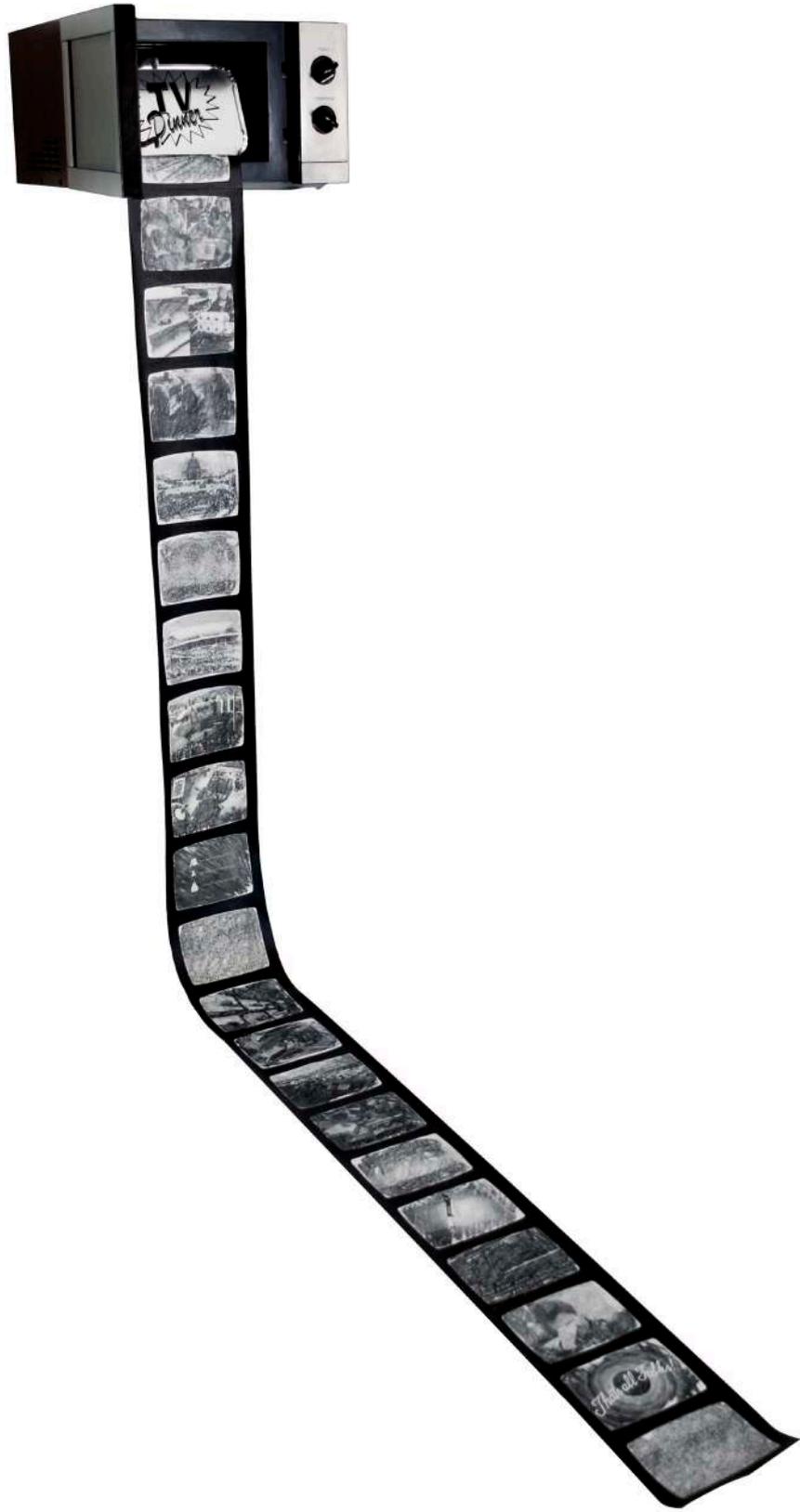
TV Dinner

Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles

305,5 x 45 x 31 cm

2023









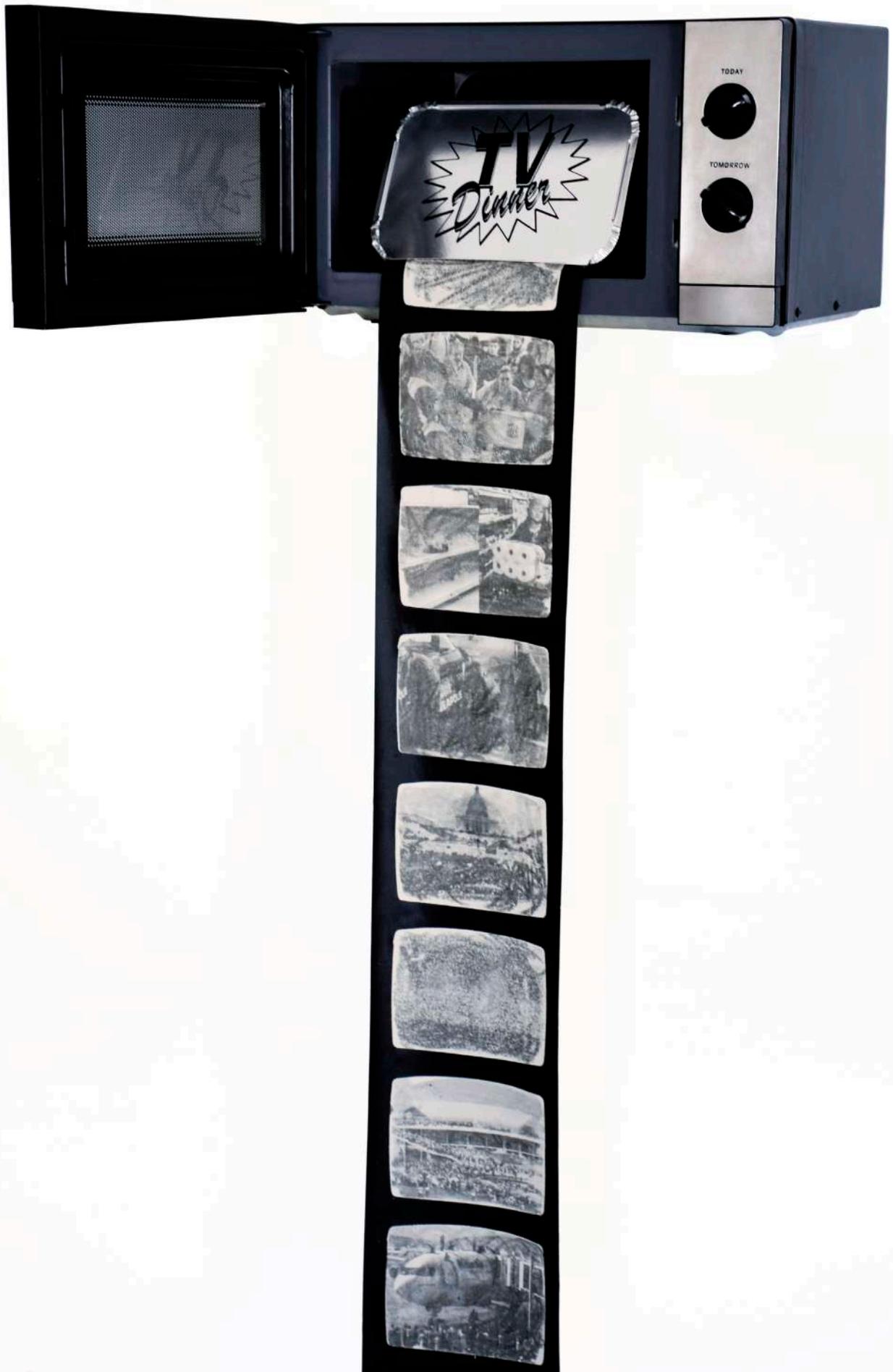


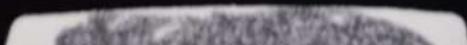
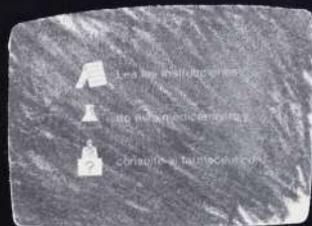
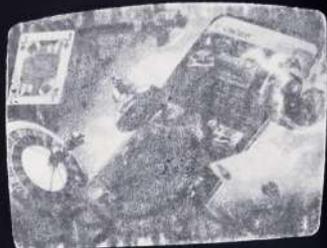
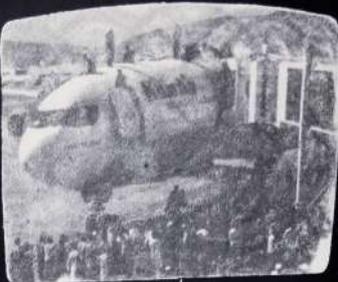
TODAY

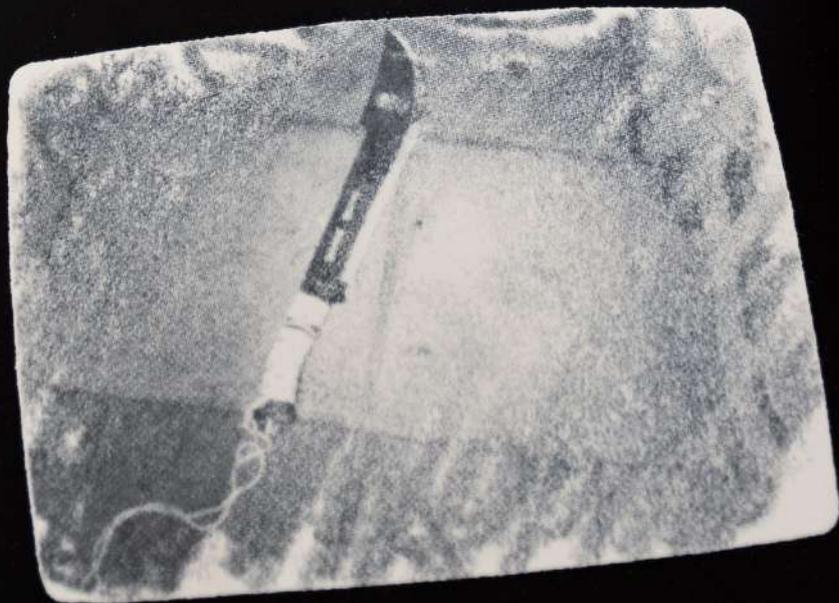
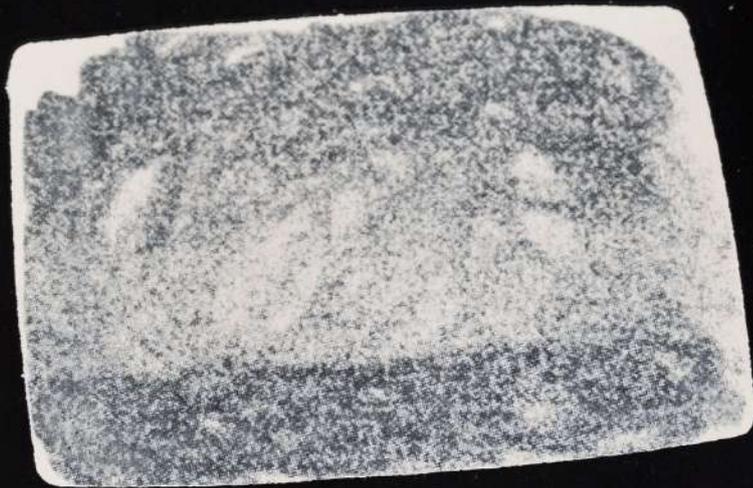
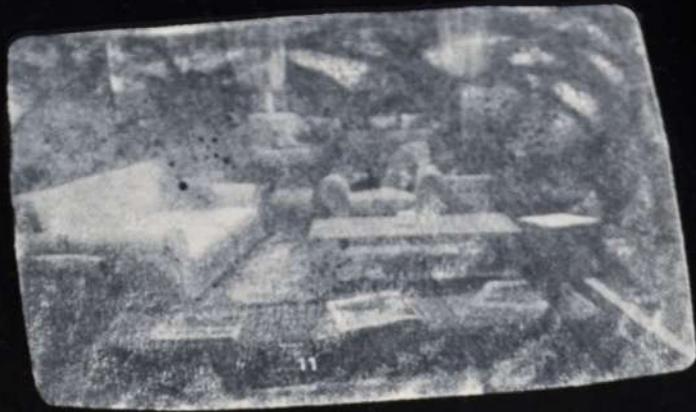


TOMORROW











1.1.2. Proceso de Creación-Producción

TV Dinner hace alusión a las famosas bandejas de comida precocinada, y pretende ser una reflexión sobre el modo en que son procesadas y digeridas las imágenes que nos llegan a través de los medios de comunicación. Formalmente, consta de una recreación de una de estas bandejas colocada en el interior descubierto de un microondas, de la que emerge una tira de papel que desciende verticalmente hasta extenderse por el suelo. Con el aspecto de un negativo cinematográfico, de cada uno de los 21 cuadros cuyas siluetas imitan la pantalla de un televisor, emergen fotogramas inconexos, emulando el zapping. La reproducción de imágenes digitales extraídas de la esfera televisiva, por medio de técnicas gráficas como la serigrafía y la transferencia, permite explorar cómo se transforman y afectan a nuestra percepción y comprensión de la realidad.

Realizando las prácticas propuestas en las asignaturas del primer cuatrimestre del itinerario *Poéticas, políticas y narrativas*, surgió la idea de crear un relato visual a través de una composición modular. En un primer momento, se usaron planos detalle de imágenes inspiradas en el imaginario del cine negro (Figura 1.1.2.1.), aplicándoles un alto contraste en blanco y negro, dotándolas de un carácter explícito e intimidatorio. La idea era producir bastantes más imágenes y módulos y probar diferentes composiciones: diferentes formas de contar una historia, reflexionando sobre el sesgo y la tergiversación implícitos en cualquier tentativa de narración del arte, y asumiendo la imposibilidad del relato, como Acteón al ser rociado por Diana con el agua que le convertiría en ciervo, como venganza por haberla visto desnuda, mientras le ordenó que contara, si pudiera, lo que había visto. Como primer experimento, se dispusieron los módulos en tres filas y seis columnas, sugiriendo una línea narrativa sencilla y evidente (Figura 1.1.2.2.). Dándole aún vueltas aún al formato de cada módulo, se probó el apaisado, y se colocaron en una tira vertical (Figura 1.1.2.3.), consiguiendo un mayor aspecto cinematográfico. La secuencia sugirió inmediatamente la palabra «caliente», y esta a su vez, «microondas»: Surgió la idea de imágenes emanando del interior de un microondas (Figura 1.1.2.4.). De repente, lo doméstico contrastaba con lo violento, lo cómodo con lo incómodo, lo familiar con lo siniestro (¿Freudiano?). En cuanto al soporte, se usó en un rollo de papel serigrafiado, y enseguida se optó por usar la transferencia como técnica.

El desarrollo conceptual y el técnico evolucionaron juntos y se retroalimentaron mutuamente, como reflejan los apuntes del cuaderno (Figura 1.1.2.5.), donde conviven bocetos, procesos y referencias. El inevitable acercamiento al arte Pop tuvo también una doble dimensión, tanto conceptual, extrayendo las imágenes y narrativas de los medios que generan los electrodomésticos como dispositivos estético-políticos, como técnica, aplicando sus procedimientos, como la serigrafía y la transferencia.

Encima de las perillas de control del microondas, tras eliminar con disolvente universal

sus inscripciones, se añadieron con letras transferibles las palabras *Today* y *Tomorrow*, potenciando aún más el carácter narrativo de la obra al introducir el factor tiempo. Se estampó un logotipo (Figura 1.1.2.6.) en la tapa de la bandeja, inspirado en el diseño que presentan este tipo de productos. Con la misma pantalla (Figura 1.1.2.7.), y habiendo realizado previamente diferentes pruebas (Figuras 1.1.2.8. y 1.1.2.9.), se estamparon las siluetas y se transfirieron con disolvente las imágenes sobre el papel. Una vez ensambladas las partes, la pieza fue anclada a la pared mediante unos soportes (Figura 1.1.2.10.).

El resultado ha sido fructífero: Las dificultades técnicas y los errores, fueron sorteados a base de planificación, ensayo y error, y el trabajo conceptual realizado en esta primera fase del Máster, sirvió de base para el presente TFM. Además, *TV Dinner*, como las demás aportaciones, ha tenido una salida expositiva extra académica, siendo seleccionada en el *XXIX Certamen Europeo de Artes Plásticas Universidad de Sevilla* y formando parte de la exposición celebrada en el *CICUS* del 6 al 31 de julio y del 1 al 23 de septiembre del 2023 (Figuras 1.1.2.11 y 1.1.2.12.).

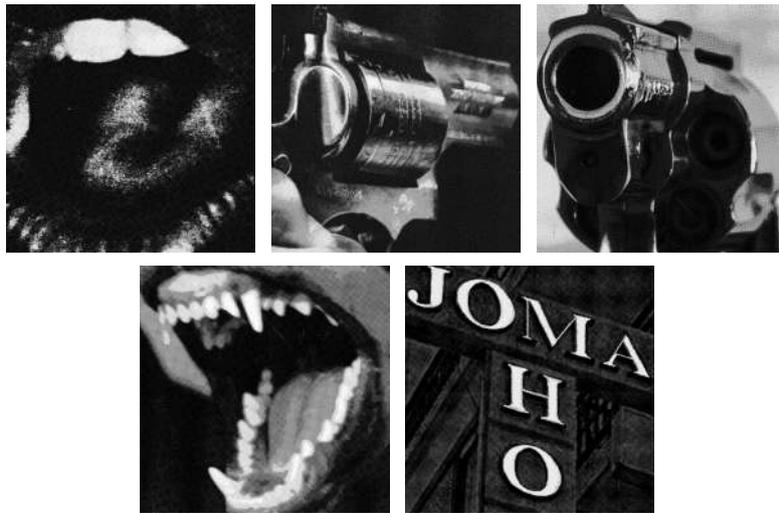


Figura 1.1.2.1. Primeras imágenes



Figura 1.1.2.2. Primera composición



Figura 1.1.2.3. Segunda composición



Figura 1.1.2.4. Recreación digital

Información específica sobre la obra

- Dos factores básicos
- 1. Información a recuperar
- 2. Uniformar la información
- Datos comunes para todos los datos: (1)
- títulos en español
- Medidas: Alto x Ancho (color)
- Alto x Ancho (color + blanco)
- Pasaporte: Alto x ancho (color + blanco)
- Otro gráfico: Alto x ancho (blanco)
- Alto x ancho (papel)
- escritura: zonas más interesantes

→ Año creación / año producción

(19) -1996 ejemplo: El país de los vientos
(20) -1997 - LILLON

MICROONDAS (14/11/22) (Reformación Módulos)

IMÁGENES:

- Primer plano
- Detalles
- Solo
- Perfiles
- Oportunitad
- Volumen

• DOMESTICO / VIOLENCIA

• Si calienta la comida

• CAPACIDAD / RESERVARIOS

• Lo DOMESTICO: familiar

• vuelvo exterior

• focalización

• Materiales:

- foto papel Ikea
- Microondas
- serigrafía, transfer?

INFORMACIÓN PLÁSTICA (15/11/22)

• NOTICIA SÁTIRICA:

"La Policía Nacional se alaja en Barcelona en un banco adornado con Piolin y Filivestre" → 1 de Octubre

• tina narrativa intercalando fotos de los leones / fotos de los fotos de la violencia del 1 de Octubre

• Materiales: Oculador 1

MICROONDAS (15/11/22)

- ¿Microondas conectada a la pared?
- ¿O mejor en una pasera?
- Imágenes interiores de Asia y tranquilidad → contraposición a la Violencia Exterior

ÁRBE PÚBLICO (16/11/22)

PRÁCTICA COMARCA

- PIEZA 1: Peine y cepillo
- PIEZA 2: Puntos azules
- PIEZA 3: Frontal y primer ajedrez
- PIEZA 4: Pascha y pinza

COMPENSACIÓN ONLINE MANEJO LGPCE (16/11/22)

- Dio una taula roja a todos los visitantes de la playa - PLAYA
- APTORRA - Abrió un monte con vehículos

• Año inicio OIA: Impresiones una pieza

IDEA TIPO MICROONDAS (17/11/22)

• TV Dinner

• Imágenes impresas en la TV, independ. Causa digital, nueva usanza

→ Bandeja de aluminio

Interior:

- bandeja de aluminio
- tablet emitiendo fotos
- lit. escritorio
- panel abriendo
- tablet emitiendo
- aluminio
- bandeja grande
- microondas

DE LA IDEA NARRATIVA A LAS POSICIONES DE LA SOCIEDAD (18/11/22)

SIGLO XVIII → 2 tipos de personajes:

• KANT: depende que el autor se este o autoconsciente

• lo bello se desvirtuase? (1)

• HUME: la belleza útil (y comunicable)

estético: sensitivo / sentimientos

• HEGET: mira mundo de Morillo

• tipos del dibujo: Morillo y de los primeros pintores modernos

para imitar algo diferente a si mismo?

• ¿Impresión? ¿diseño microondas?

• Habla que modifica microondas con un especialista

TV DINNER (22/11/22)

• HAMILTON ¿por qué nuestras historias con tan flecos curules?

• MICRE:

- Microondas
- Llave
- Bandeja de aluminio
- Panel manuscrito máquina de escribir:
- ¿Canto visto?
- transcripción noticias televisivas
- bandeja aluminio
- Microondas
- Llave
- Bandeja de aluminio
- Imágenes: transfer, cara, objeto
- Rollos de papel serigrafado con células televisivas
- Montaje
- Espalda microondas atada a la pared

PRÁCTICA: (1) Campos artísticos impresos

(2) Campos microondas y papel (Montaje Luz)

(3) Comprar rollo papel de IKEA para pruebas

(4) Comprar bandeja de aluminio

(5) Empezar panel de serigrafía con células televisivas (panel digital e imprimiendo en acetato)

(6) Breviar imágenes e imprimir para transfer (bater pruebas)

(7) Serigrafar rollo papel de IKEA

(8) Montaje

• FUTURE / PAST, Now / FUTURE

REPULSIO ÓMICA (12/11/22)

(1) Peces lotes

(2) Peces lotes

Figura 1.1.2.5. Apuntes del cuaderno

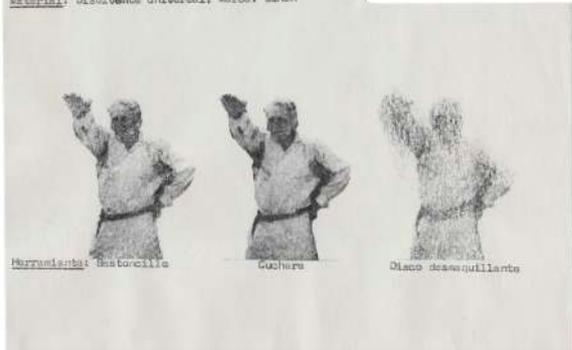


Figura 1.1.2.6. Logotipo para la bandeja de aluminio



Figura 1.1.2.7. Pantalla de serigrafía

Formato: Papel blanqueado sin color. Marca: DEKA S.A.
 Impresión: Tóner máximo. Lugar: C al Cubo (Sevilla)
 Material: Disolvente universal. Marca: DUEA



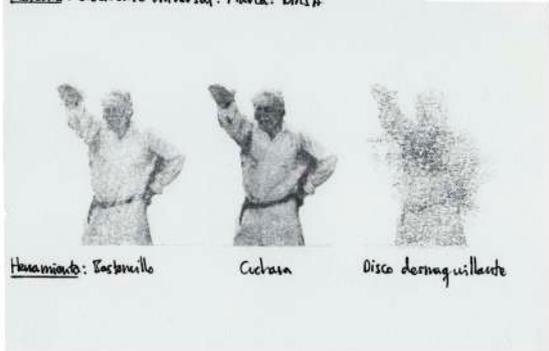
Herramienta: Bostoncillo
 Cuchara
 Disco desmenujante

Formato: Papel Fotográfico inkjet 240g. Marca: UNICAM
 Impresión: Tóner máximo. Lugar: C al Cubo (Sevilla)
 Material: Disolvente universal. Marca: DUEA



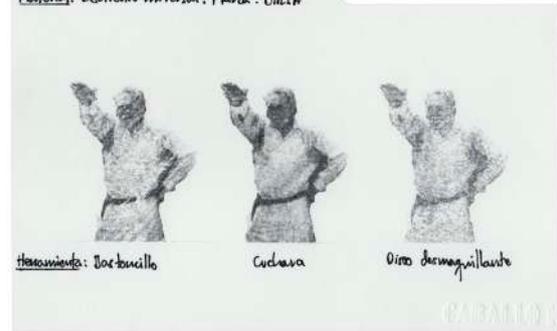
Herramienta: Bostoncillo
 Cuchara
 Disco desmenujante

Formato: Papel Gramado Algodón. Marca: Fabriano Resurpina
 Impresión: Tóner máximo. Lugar: C al Cubo (Sevilla)
 Material: Disolvente universal. Marca: DUEA



Herramienta: Bostoncillo
 Cuchara
 Disco desmenujante

Formato: Papel Satinado 200g. Marca: Caballo 109
 Impresión: Tóner máximo. Lugar: C al Cubo (Sevilla)
 Material: Disolvente universal. Marca: DUEA



Herramienta: Bostoncillo
 Cuchara
 Disco desmenujante

Figura 1.1.2.8. Pruebas de transferencias

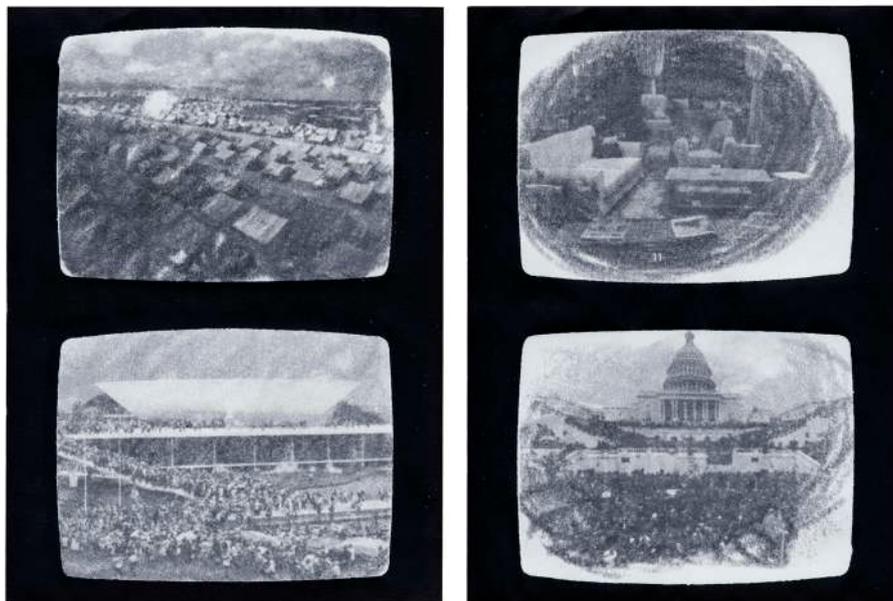


Figura 1.1.2.9. Pruebas de transferencias y serigrafía

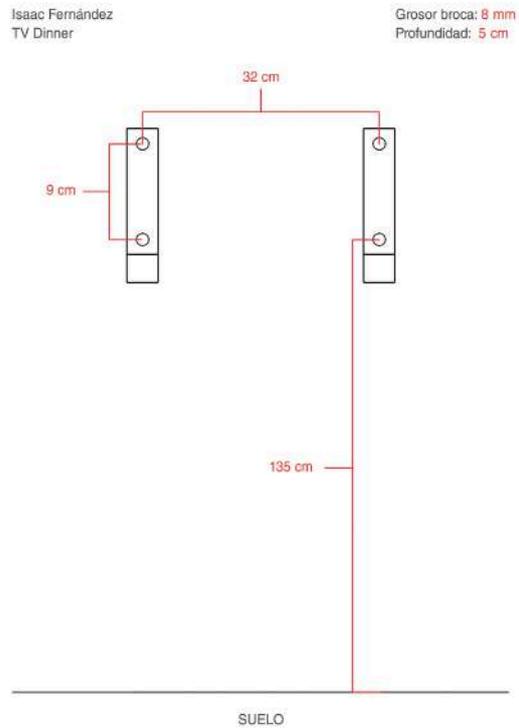


Figura 1.1.2.10. Esquema del montaje

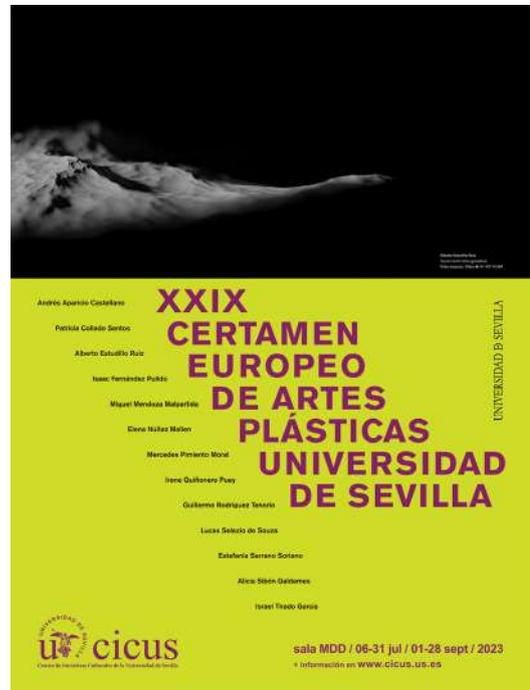


Figura 1.1.2.11. Cartel del XXIX Certamen Europeo de Artes Plásticas Universidad de Sevilla



Figura 1.1.2.12. Fotografías de la exposición

1.2. Aportación 2: *Interferencias*

1.2.1. Catalogación de la obra

Interferencias

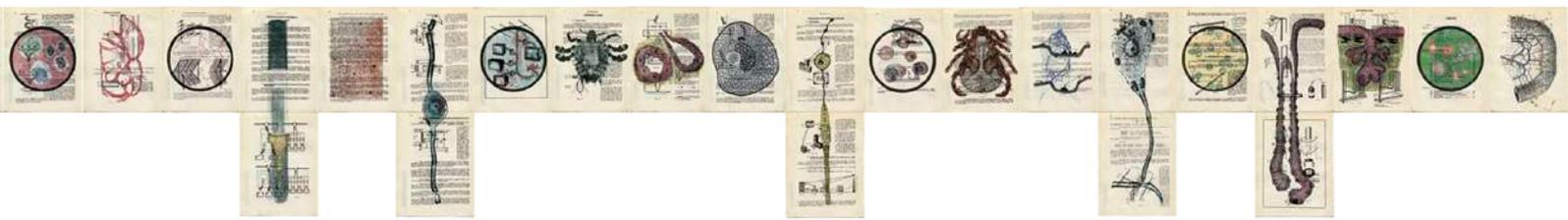
Transferencias sobre papel

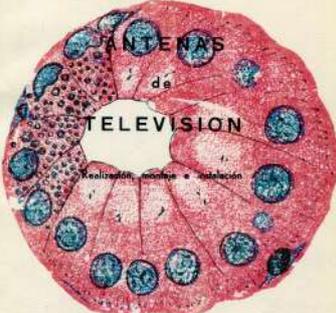
Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas

40,8 x 604 cm (Serie)

20,4 x 15,1 cm (Unidad)

2023





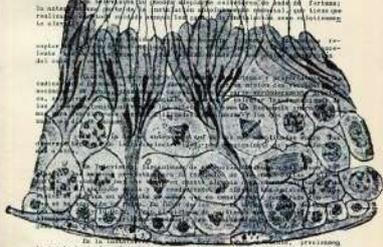
Publicado por
REVISTA ESPAÑOLA DE ELECTRÓNICA
 Apertado 5252 - Barcelona
 1960

PREFACIO

Desde la aparición en el mercado de los aparatos receptores de alta fidelidad de alta sensibilidad, los equipos electrónicos son ignorados, basándose en el error de creer que los componentes de una clase de aparatos, siendo muy baratos, no merecen ser tenidos en cuenta y por tanto que no necesitan atención.

En consecuencia, el lector de este libro, al leerlo, se encontrará con un estudio de los aparatos de alta fidelidad, basándose en el error de creer que los componentes de una clase de aparatos, siendo muy baratos, no merecen ser tenidos en cuenta y por tanto que no necesitan atención.

El lector de este libro, al leerlo, se encontrará con un estudio de los aparatos de alta fidelidad, basándose en el error de creer que los componentes de una clase de aparatos, siendo muy baratos, no merecen ser tenidos en cuenta y por tanto que no necesitan atención.



**CAPITULO I
 LAS ANTENAS**



Fig. 1. Antena de televisión.

Tabla I

Distancia	Perdida de potencia	Perdida de potencia
en dB	en %	en %
10	10	10
20	1	1
30	0,1	0,1
40	0,01	0,01
50	0,001	0,001
60	0,0001	0,0001
70	10 ⁻⁵	10 ⁻⁵
80	10 ⁻⁶	10 ⁻⁶
90	10 ⁻⁷	10 ⁻⁷
100	10 ⁻⁸	10 ⁻⁸

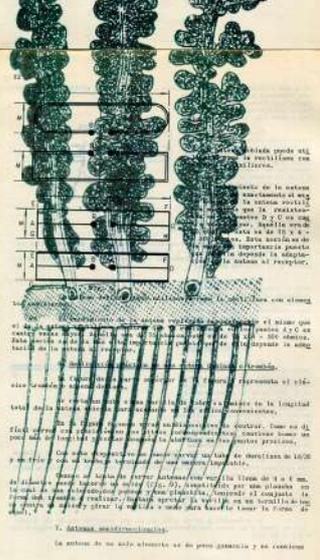


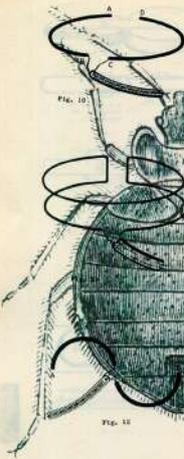
Fig. 2. Diagrama de una antena de televisión.

respeto una longitud de 0,007 mm, se ven en la zona de la Fig. 11, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

Las células multicelulares en 2 en la zona de la Fig. 12, la cual es un detalle de la zona de la Fig. 11, muestra un detalle de la zona de la Fig. 11, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En cuanto a la longitud de las células multicelulares en la zona de la Fig. 12, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

La longitud del cuerpo multicelular en la zona de la Fig. 12, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.



Capítulo IV
LAS ANENAS YAGI

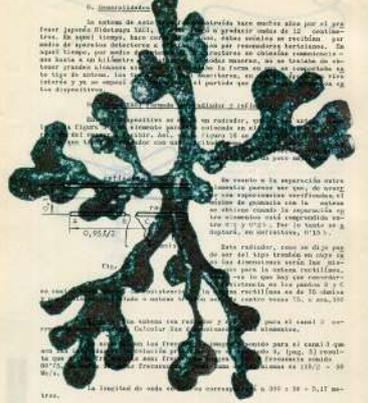


Fig. 13. Antena Yagi. Longitud total 1,2 mm. Longitud de cada segmento: 0,35 mm.

De este tipo se tiene un protuberancia indicada anteriormente, en 2, que se ve al observar la sección de esta antena.

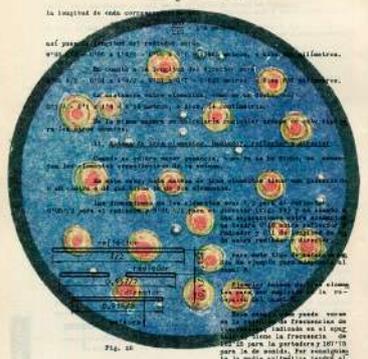


Fig. 14. Sección transversal de la antena Yagi. Longitud de cada correspondiente meridiano.

La Antena Yagi de un insecto

En la Fig. 15 se puede ver esta antena, cuya dimensión es:

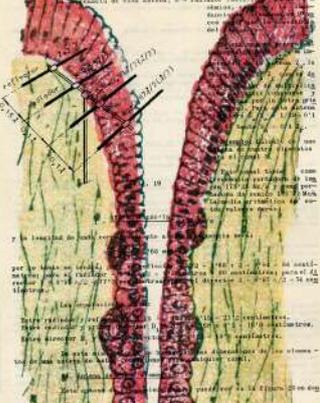


Fig. 15. Antena Yagi. Longitud total 1,2 mm. Longitud de cada segmento: 0,35 mm.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

En la zona de la Fig. 15, que viene a ser con el tamaño de la Fig. 10 de la parte superior, habiendo sido tomada de un espécimen de un individuo como se indica en la leyenda.

24

como que se han dicho para los sistemas de 2 y 3 elementos.

10. Modificación de los elementos.

Si los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos están provistos de un eje de reflexión diagonal, es necesario que el eje de reflexión de la red sea perpendicular al eje de reflexión de los elementos que se componen y también perpendicular al eje de reflexión de los elementos.

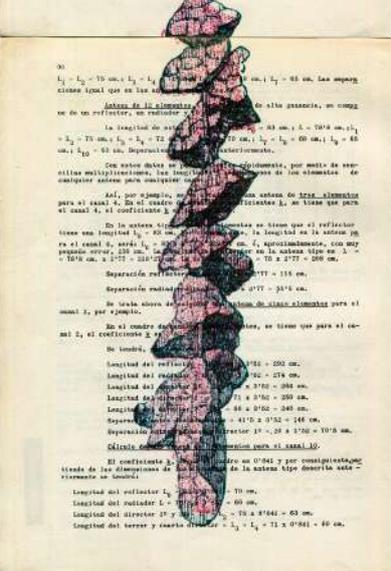
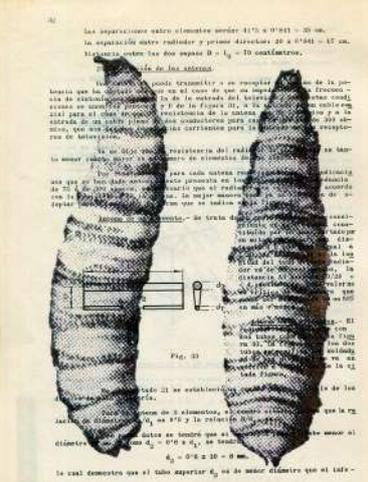
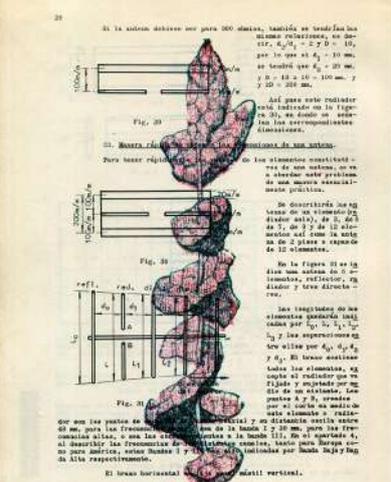
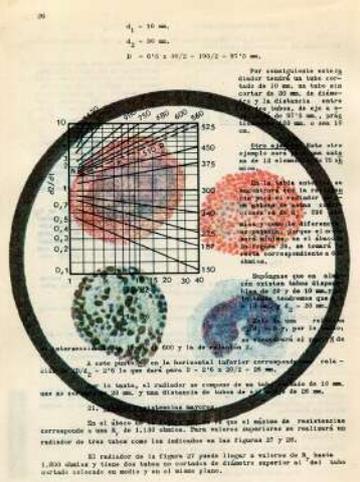
Analizando los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos, se puede observar que la resistencia de la red es mayor cuando el eje de reflexión de los elementos es perpendicular al eje de reflexión de la red.

Por consiguiente, para los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos, se debe tener en cuenta que el eje de reflexión de los elementos debe ser perpendicular al eje de reflexión de la red.

Para los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos, se debe tener en cuenta que el eje de reflexión de los elementos debe ser perpendicular al eje de reflexión de la red.

Los valores de los coeficientes de reflexión de los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos, se dan en la siguiente tabla:

Número de elementos	Coefficiente de reflexión
1	0,200
2	0,400
3	0,600
4	0,800
5	1,000
6	1,200
7	1,400
8	1,600
9	1,800
10	2,000
11	2,200
12	2,400



30

$d_1 = 10 \text{ cm.}$
 $d_2 = 20 \text{ cm.}$
 $D = 0,5 \times 30/2 = 7,5 \text{ cm.}$

Por consiguiente, el eje de reflexión de la red debe ser perpendicular al eje de reflexión de los elementos.

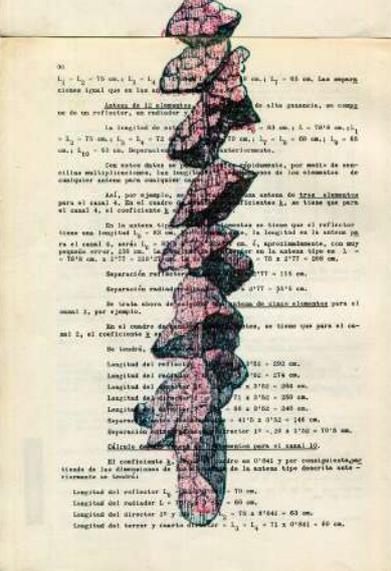
Analizando los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos, se puede observar que la resistencia de la red es mayor cuando el eje de reflexión de los elementos es perpendicular al eje de reflexión de la red.

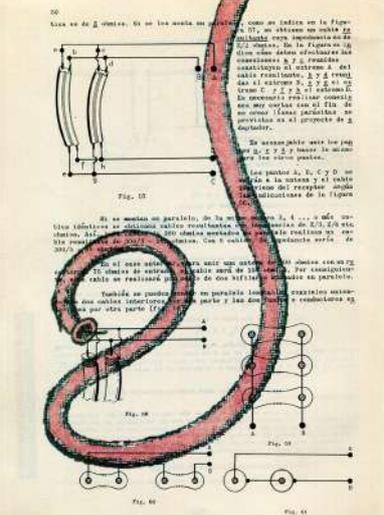
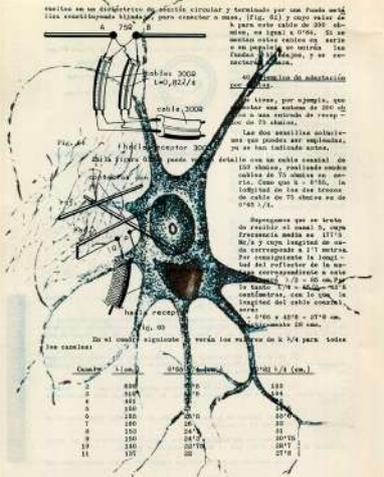
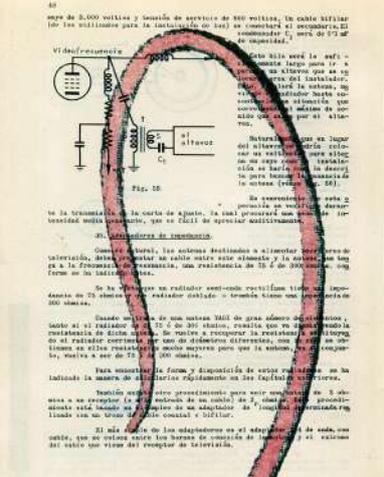
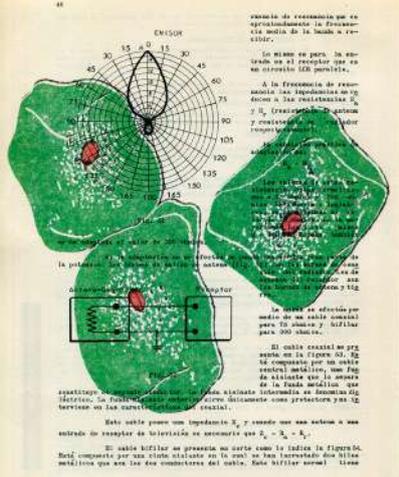
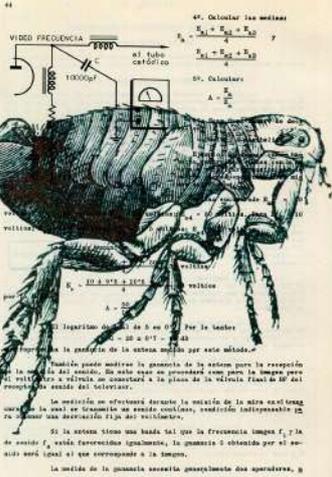
Por consiguiente, para los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos, se debe tener en cuenta que el eje de reflexión de los elementos debe ser perpendicular al eje de reflexión de la red.

Para los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos, se debe tener en cuenta que el eje de reflexión de los elementos debe ser perpendicular al eje de reflexión de la red.

Los valores de los coeficientes de reflexión de los sistemas 1001 de 1 a 12 elementos, se dan en la siguiente tabla:

Número de elementos	Coefficiente de reflexión
1	0,200
2	0,400
3	0,600
4	0,800
5	1,000
6	1,200
7	1,400
8	1,600
9	1,800
10	2,000
11	2,200
12	2,400





38
 cuando por este motivo solo se posibilita la recepción si la esfera se encuen-
 tra a una distancia no muy grande de la estación transmisora.

Si la posición de la estación en la parte de la estación receptora
 es en proximidad al punto de máxima reflexión de la parte del cono
 y finalmente la esfera será posible obtener un refuerzo de onda. Lo mismo que
 a una cierta distancia de la estación se observará un mayor incremento de la
 onda que en el eje de la estación.



Fig. 112

La configuración del reflector montado puede ser según se mues-
 tra en las figuras 112 y 113. La figura 112 muestra un caso típico, según el principio de
 la reflexión.

39
 Ser que tener presente que el gran diámetro del cono. Los radio-ondas longi-
 tudinales a través de la polarización vertical que afecta del cilindro y de la refle-
 xión de las ondas polarizadas horizontales con su presencia de la esfera. En
 las condiciones de la tierra y por efecto de la propia reflexión.

Puede además servir para el gran diámetro de la estación trans-
 mitor, cuando sea necesario la longitud de onda en un sistema de onda estacionaria
 siempre de la forma de onda estacionaria entre el horizonte y sea, a la vez un
 elemento de onda estacionaria de forma que puede obtenerse el carácter de onda
 estacionaria horizontal sobre la superficie y la vertical.

En la figura 113 se muestra el ejemplo de cómo puede ser realiza-
 do.

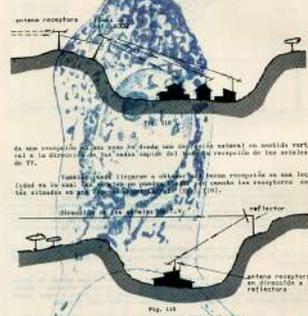


Fig. 113

La configuración del reflector montado puede ser según se mues-
 tra en las figuras 112 y 113. La figura 113 muestra un caso típico, según el principio de
 la reflexión.

40
 Esta configuración del reflector en la estación puede efectuarse
 en el eje y simétricamente por un
 eje de simetría (Fig. 114).

La configuración del reflector en la estación puede efectuarse
 en el eje y simétricamente por un
 eje de simetría (Fig. 114).

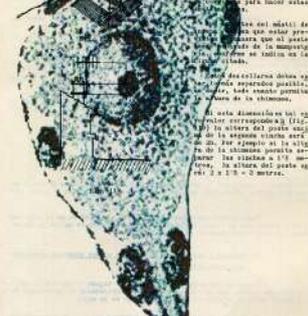


Fig. 114

La configuración del reflector montado puede ser según se mues-
 tra en las figuras 112 y 113. La figura 114 muestra un caso típico, según el principio de
 la reflexión.

41
 Ser que tener presente que el gran diámetro del cono. Los radio-ondas longi-
 tudinales a través de la polarización vertical que afecta del cilindro y de la refle-
 xión de las ondas polarizadas horizontales con su presencia de la esfera. En
 las condiciones de la tierra y por efecto de la propia reflexión.

Puede además servir para el gran diámetro de la estación trans-
 mitor, cuando sea necesario la longitud de onda en un sistema de onda estacionaria
 siempre de la forma de onda estacionaria entre el horizonte y sea, a la vez un
 elemento de onda estacionaria de forma que puede obtenerse el carácter de onda
 estacionaria horizontal sobre la superficie y la vertical.



Fig. 115

La configuración del reflector montado puede ser según se mues-
 tra en las figuras 112 y 113. La figura 115 muestra un caso típico, según el principio de
 la reflexión.

42
 y la longitud de onda correspondiente a esta frecuencia es de:

$$\lambda = \frac{300}{f} = \frac{300}{1000} = 0.3 \text{ metros}$$

Las dimensiones de los elementos constructivos de la antena, serán (Fig. 1):

Reflector = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros cuadrados.
 Antena = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros cuadrados.
 Dirección = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros cuadrados.

La distancia entre el radiador y el reflector es de 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros.

El peso:

Distancia entre radiador y reflector = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros.

Distancia entre radiador y reflector = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros.

Una vez llegados a este punto, hemos de tener en cuenta la longitud
 de onda de la onda estacionaria, la cual, como se sabe, es el doble de la longitud
 de onda de la onda viajera. En consecuencia, la longitud de onda de la onda estacionaria
 será de 0.6 metros. La longitud de onda de la onda estacionaria será de 0.6 metros.

En este caso se recomendará la configuración de la antena según se mues-
 tra en las figuras 112 y 113. La figura 112 muestra un caso típico, según el principio de
 la reflexión.

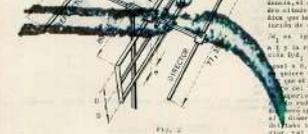


Fig. 1

La configuración del reflector montado puede ser según se mues-
 tra en las figuras 112 y 113. La figura 1 muestra un caso típico, según el principio de
 la reflexión.

43
 y la longitud de onda correspondiente a esta frecuencia es de:

$$\lambda = \frac{300}{f} = \frac{300}{1000} = 0.3 \text{ metros}$$

Las dimensiones de los elementos constructivos de la antena, serán (Fig. 1):

Reflector = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros cuadrados.
 Antena = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros cuadrados.
 Dirección = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros cuadrados.

La distancia entre el radiador y el reflector es de 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros.

El peso:

Distancia entre radiador y reflector = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros.

Distancia entre radiador y reflector = 0.75 x 0.75 = 0.5625 metros.

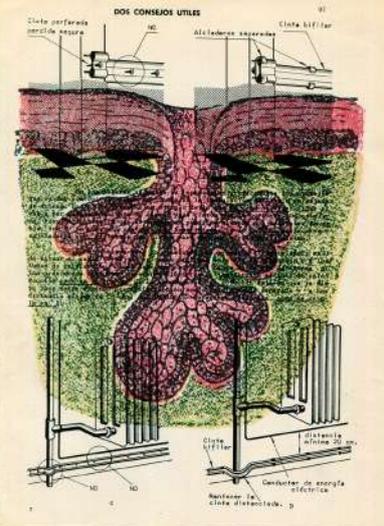
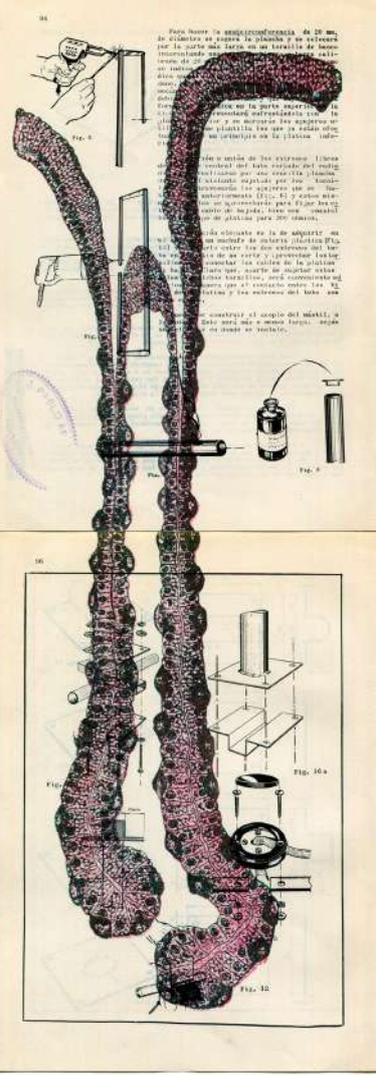
Una vez llegados a este punto, hemos de tener en cuenta la longitud
 de onda de la onda estacionaria, la cual, como se sabe, es el doble de la longitud
 de onda de la onda viajera. En consecuencia, la longitud de onda de la onda estacionaria
 será de 0.6 metros. La longitud de onda de la onda estacionaria será de 0.6 metros.

En este caso se recomendará la configuración de la antena según se mues-
 tra en las figuras 112 y 113. La figura 112 muestra un caso típico, según el principio de
 la reflexión.



Fig. 2

La configuración del reflector montado puede ser según se mues-
 tra en las figuras 112 y 113. La figura 2 muestra un caso típico, según el principio de
 la reflexión.



INDICE

PROPÓSITO 1

CAPÍTULO I. LA PERDA 2

CAPÍTULO II. LAS ANTENAS 3

CAPÍTULO III. LAS ANTENAS VAGI 4

CAPÍTULO IV. LA TRANSMISION PARA 5

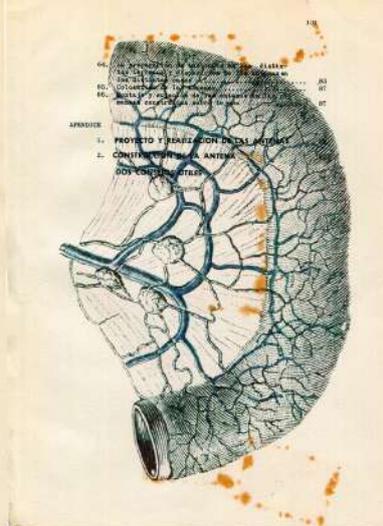
26. Generalidades 30

27. Dimensiones de las alambres 40

28. Cables y especificaciones de los alambres 40

29. Dimensiones de las antenas para las ondas de la banda I 41

30. Puntos de las radiaciones 41



1.2.2. Proceso de Creación-Producción

Interferencias consiste en la intervención de un manual de antenas de televisión (Figura 1.2.2.1.), en el cual se han transferido a sus páginas desencuadernadas ilustraciones de pequeños organismos, fluidos, parásitos... provenientes o relacionados con el cuerpo humano, extraídas de un diccionario terminológico de ciencias médicas (Figura 1.2.2.2.). Mediante esta superposición, se genera un contraste entre binomios como máquina-cuerpo, objeto-sujeto, tecnología-biología, emisor-receptor, medio-mensaje, micro-macro... jugando además con los dobles sentidos médico-mediáticos de términos como viralidad, parasitismo o simbiosis.

Nuestra relación con los nuevos medios crea la doble necesidad de, por una parte, tratar de medir sus consecuencias futuras, y por otra, de revisar desde el presente nuestra relación con los antiguos: qué dinámicas se han generado, cuáles aún persisten... sin considerarlos inoperativos u obsoletos, sino entendiéndolos como una pieza central en el ensamblaje de los nuevos, asumiendo las posturas mcluhiana y adorniana, respectivamente, de considerar a los viejos medios como el contenido de los nuevos, y al arte como un sismograma de la sociedad. Además de contribuir al proceso de *Interferencias*, esta última reflexión de Theodor Adorno extraída de su *Teoría Estética* (1970), inspiró una pieza anterior que guarda similitudes conceptuales y técnicas con ella, titulada *Tríplico Adorniano* (2021) (Anexo 2), donde el soporte utilizado es también un papel reciclado, en esta ocasión extraído de una revista de ciencias atmosféricas, haciendo con ello alusión a esta cualidad predictiva del arte señalada por Adorno.

Se planteó la opción, para tratar el dispositivo comunicacional desde la gráfica, de usar como soporte un manual de instrucciones. El manual es la cartografía más precisa de un dispositivo, describiendo sus partes, su instalación y su funcionamiento. Resolver la duda de a qué dispositivo recurrir fue fácil: Las antenas son el soporte físico de prácticamente toda la comunicación mediática, por lo que se utilizó un manual de realización, montaje e instalación de las mismas. Faltaba decidir cómo referenciar al cuerpo y qué técnica usar para ello. Debido al volumen de páginas y al tipo de resultado figurativo deseado, se optó por la transferencia, y las imágenes fueron extraídas del diccionario médico.

Se desencuadernaron las páginas del manual para ser intervenidas por separado (Figura 1.2.2.3.) y se escanearon del diccionario las ilustraciones (Figura 1.2.2.4.). Se maquetaron teniendo en cuenta si ocuparían una o dos páginas, y tras barajar varias composiciones, se optó por disponer las páginas horizontalmente (Figura 1.2.2.5.), exceptuando las que contuvieran la segunda parte de una ilustración, las cuales se colocarían justo debajo de su primera parte. Se imprimieron volteadas, para que aparecieran al derecho sobre el papel y se imprimió un fotolito con las medidas del soporte y del papel de las

transferencias. Para transferir las imágenes al soporte, se utilizó el primer tórculo del aula de *Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado* empezando desde la puerta a máxima presión, y se aplicó disolvente universal con un disco desmaquillante, para controlar bien la cantidad y lograr una distribución equilibrada.

Para la producción final de la pieza, se trabajó cuidadosamente el *packaging* y los documentos complementarios, intentando mantener una coherencia gráfica. Se diseñó un logotipo que incluyera el nombre del proyecto y del autor, para ser serigrafiado en la tapa de la caja (Figura 1.2.2.6.) y las páginas se guardaron dentro, enfundadas en un esquema compositivo y acompañadas del resto de documentos: un certificado de autenticidad con la ficha técnica, la firma y el sello del artista (Figura 1.2.2.7.) y una hoja con una breve descripción del proyecto (Figura 1.2.2.8.).

Trabajar en una serie que no permitiera fallar en ninguna unidad (todas las páginas del manual serían usadas, asignándole una ilustración a cada una), obligó a trabajar con cautela, planificar cada paso, dominar todo el proceso y no dejar nada al azar.

El destino expositivo de *Interferencias* fue la muestra *Generación (a la) Basura*, una exposición vinculada a la asignatura *Pintura, Construcción y Espacio*, que estuvo abierta al público del 5 al 23 de julio en la Sala Antiquarium. (Figuras 1.2.2.9. y 1.2.2.10.)



Figura 1.2.2.1. Manual de Antenas

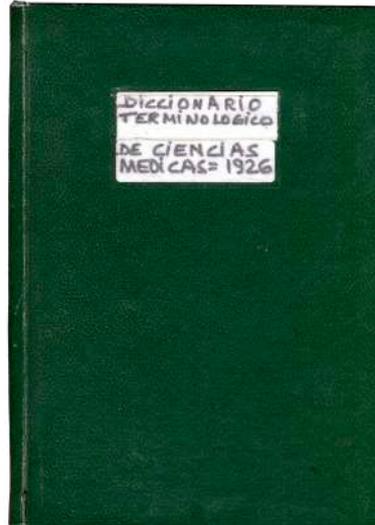


Figura 1.2.2.2. Diccionario Médico

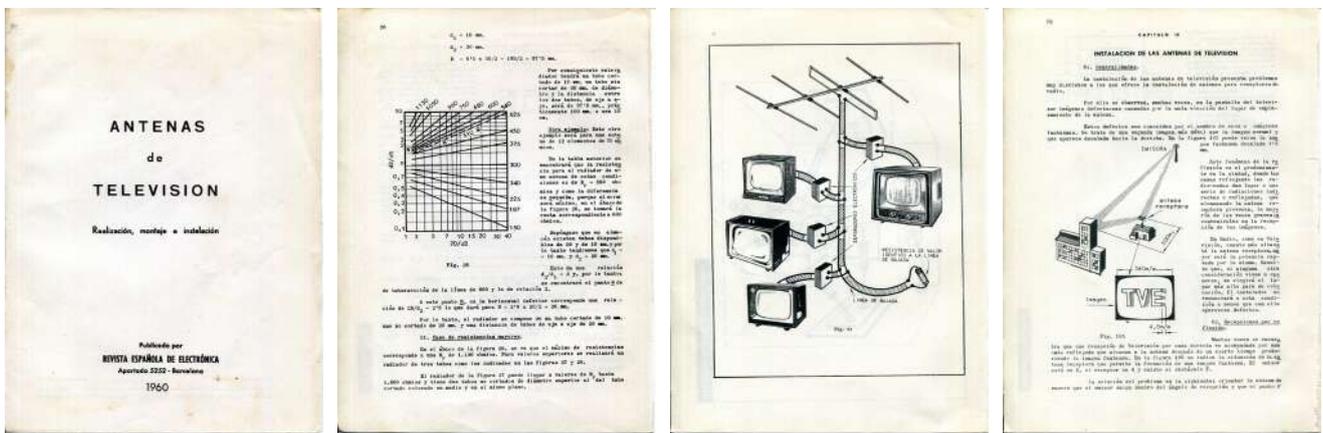


Figura 1.2.2.3. Páginas des encuadernadas del manual

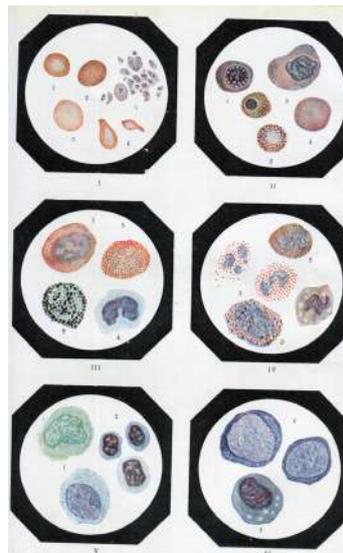


Figura 1.2.2.4. Páginas escaneadas del diccionario médico

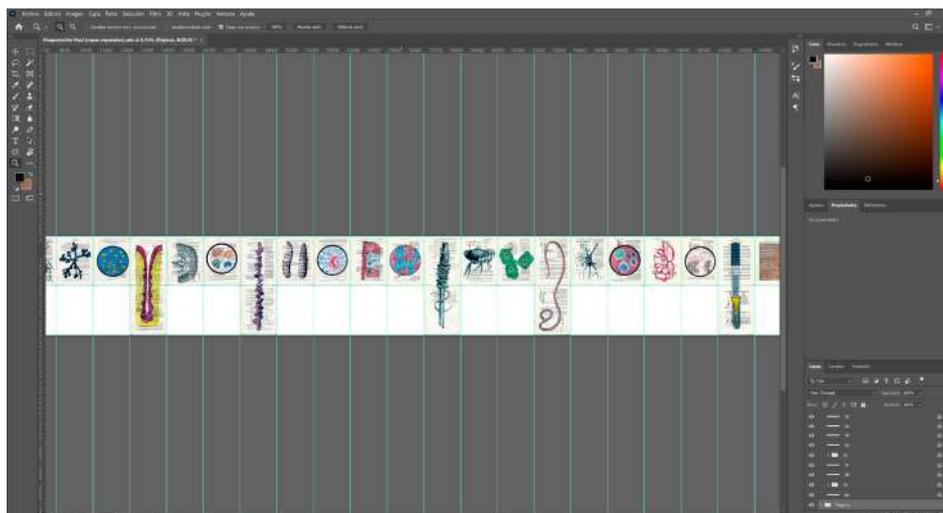


Figura 1.2.2.5. Maquetación

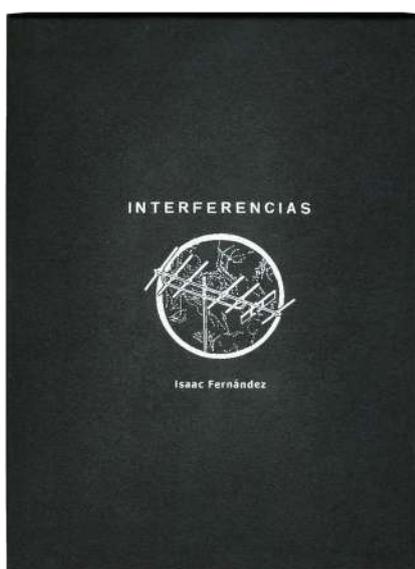


Figura 1.2.2.6. Packaging



Figura 1.2.2.7. Certificado



Figura 1.2.2.8. Hoja informativa



Figura 1.2.2.9. Fotografías de la exposición



Figura 1.2.2.10. Cartel de *Generación (a la) Basura*

1.3. Aportación 3: *Body Business*

1.3.1. Catalogación de la obra

Body Business

Punching ball, jamonero, collar y correa

127 x 16,4 x 54,7 cm

2023











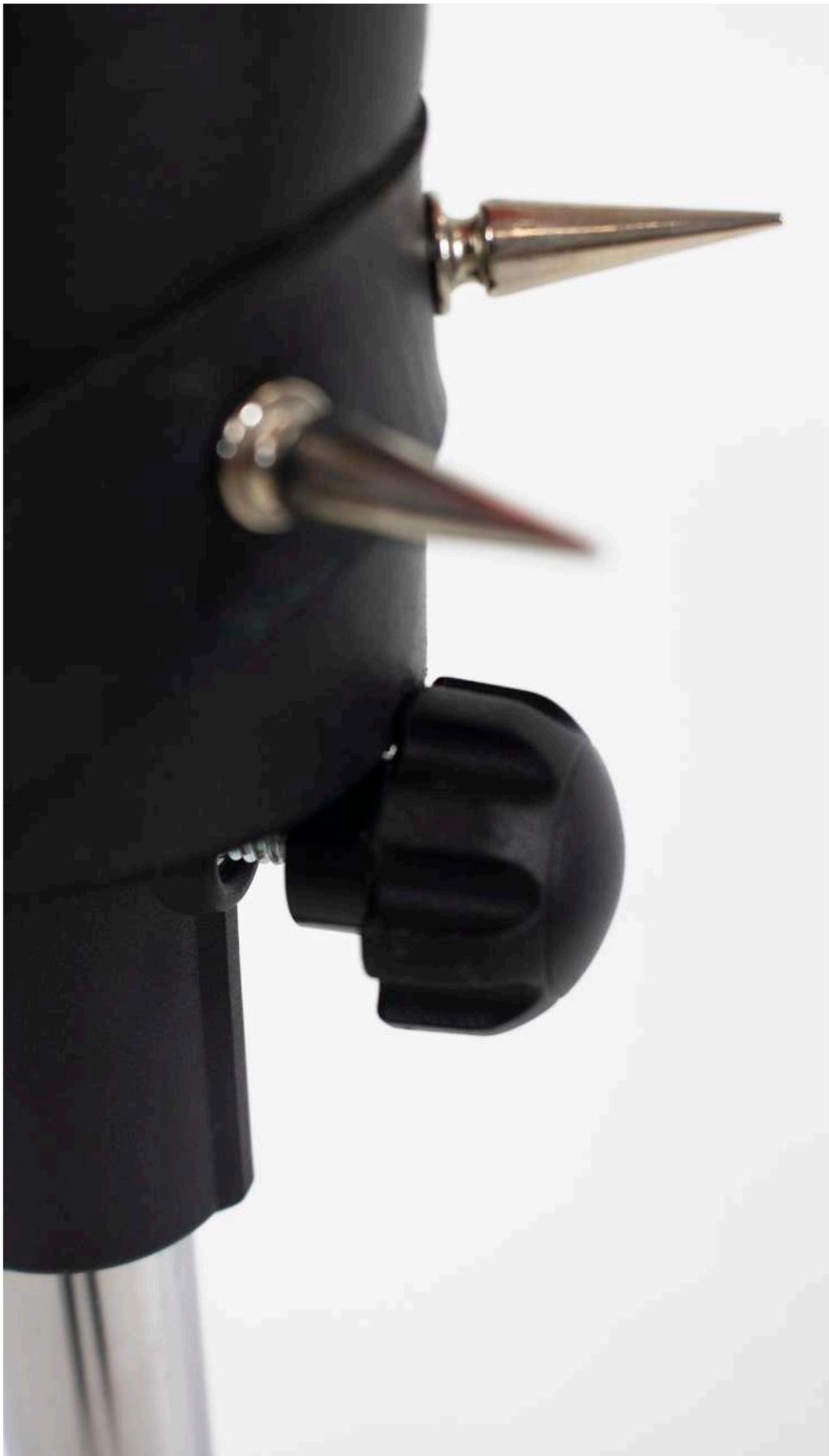


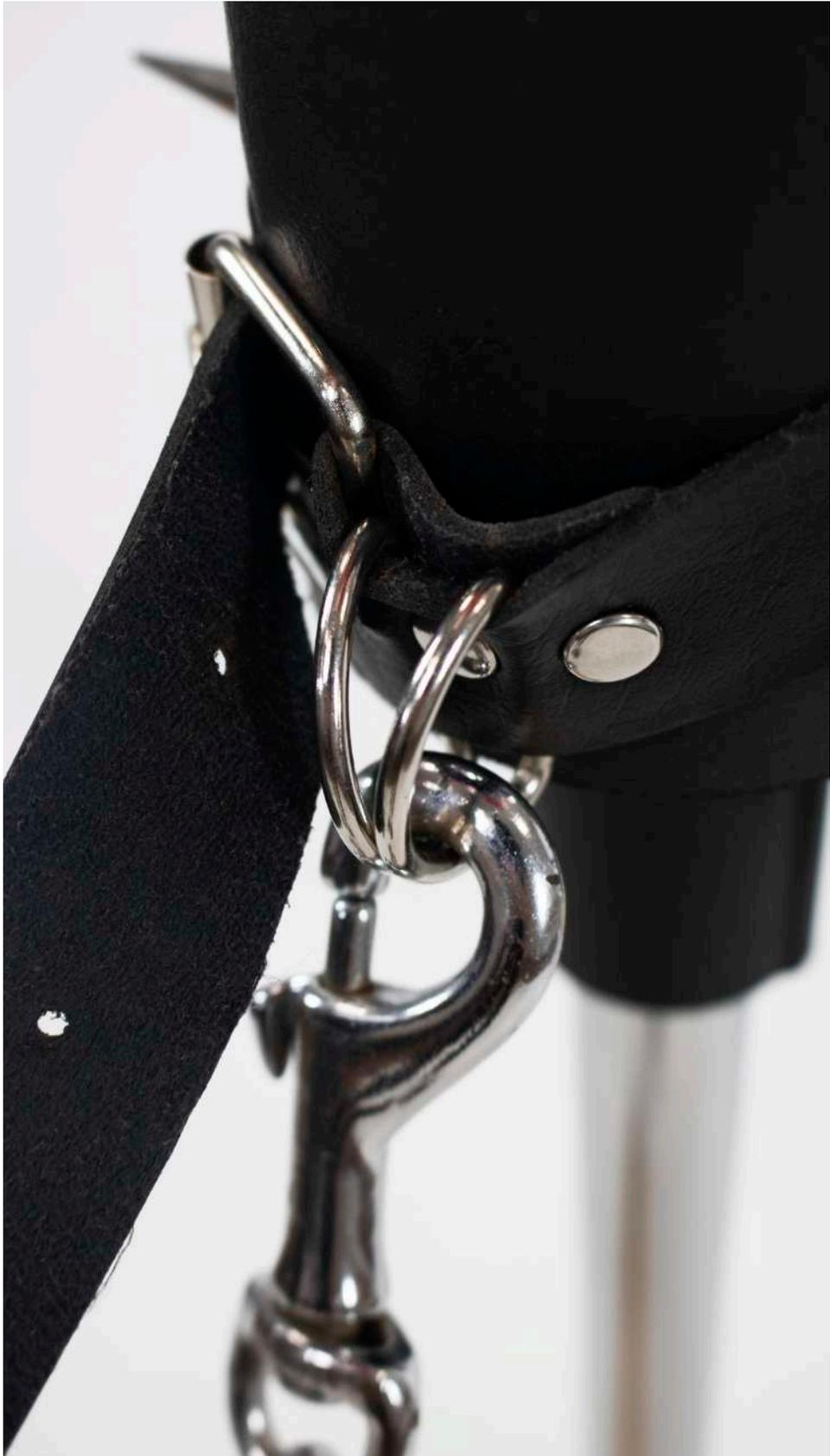




















1.3.2. Proceso de Creación-Producción

Bello, como “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” que describía Isidore Ducasse (Lautréamont, 2006: 163), sentencia a la que más adelante en las aportaciones teóricas se volverá (Página 122), fue el encuentro fortuito de un saco de boxeo y un jamonero en el taller del autor.

Sudor, grasa, sacrificio, placer, dominación, humor... convergen en una suerte de ensamblaje que parece reflexionar en torno a la famosa frase de Baruch Spinoza en su *Ética*: "Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo" (Spinoza, 2011: 213).

La voluntad de activar una reflexión simbólico-satírica entorno al cuerpo a través del objeto encontrado, en el marco de las asignaturas del segundo cuatrimestre, sirve de justificación para esta pieza: El primero de los cuatro bloques de *Pintura, Construcción y Espacio*, se titulaba precisamente *Objeto encontrado*, y el segundo bloque de *Técnicas Experimentales de la Pintura, La fuerza poética de los materiales y técnicas*, en el que se nos pidió, más que modificar pictóricamente un soporte, transformarlo formalmente. El proceso se muestra en el cuaderno del autor (Figura 1.3.2.1.).

Body Bussines también formó parte de *Generación (a la) Basura* (Figura 1.3.2.2.)

TINTONA, CONSTRUCCIÓN Y ESPACIO

TÉCNICAS EXPERIMENTALES DE PINTURA

Objeto encontrado (22/03/23)

€ 31'49€ (Wallapp)

Saco de pino latexo

¿Análisis más?

¿Análisis pulsera de pinches?

Correa

€ 8€ (Wallapp)

€ Gratis

PACIO

Salvareño

• Producción: € Gratis (Encontrado en la calle)

• Título: "How'm I supposed to Wake Up In the Morning" Hank Woad and the Hammer Heads

• Apuntar dimensiones

• Análisis (Brainstorming): Cuerpo, Extremo, sangre, fideo, dispositivo, transformación, hibridismo, gaseal, cordena

- "Bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina

de coque y un paraguas" Cande de Lavréaurot

EXTRAÑOS ENCUENTROS ENTRE OJOS

El ideal surrealista de belleza está hecho de extrañeza, incompatibilidad y secretas correspondencias.

• The Street of the New - Robert Hueter Cap S. El umbral de la libertad

• "Beat Me Today" "It feels just like this, do today" Sin título "I can't stand my today"

24 MAR 2023

CASIOS:

Callar o pulsera BDSM con anillo

Correa

Pelota BDSM o de Pene

cSO (Cuerpo Sin Organos) Anti Edipo

Figura 1.3.2.1. Apuntes del cuaderno



Figura 1.3.2.2. Fotografías de la exposición

1.4. Aportación 4: *McLuhan for Dummies*

1.4.1. Catalogación de la obra

McLuhan for Dummies

Videoinstalación

Televisor, peana y silla

Medidas variables

2023

Video:

480 x 600 cm

969 MB, .mp4

01:00:00

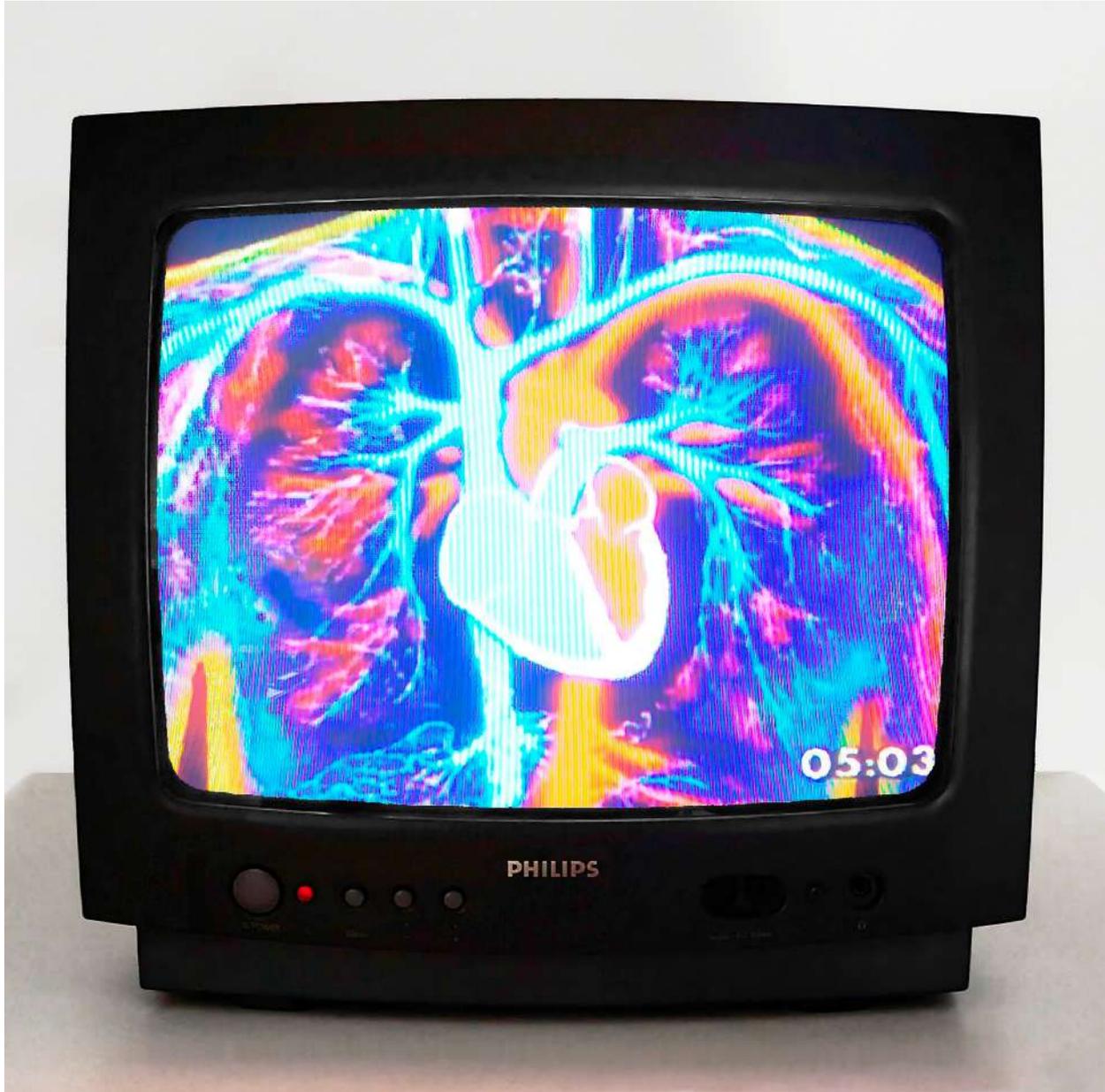
Link: <https://youtu.be/Tp-ufNO6g6sW>

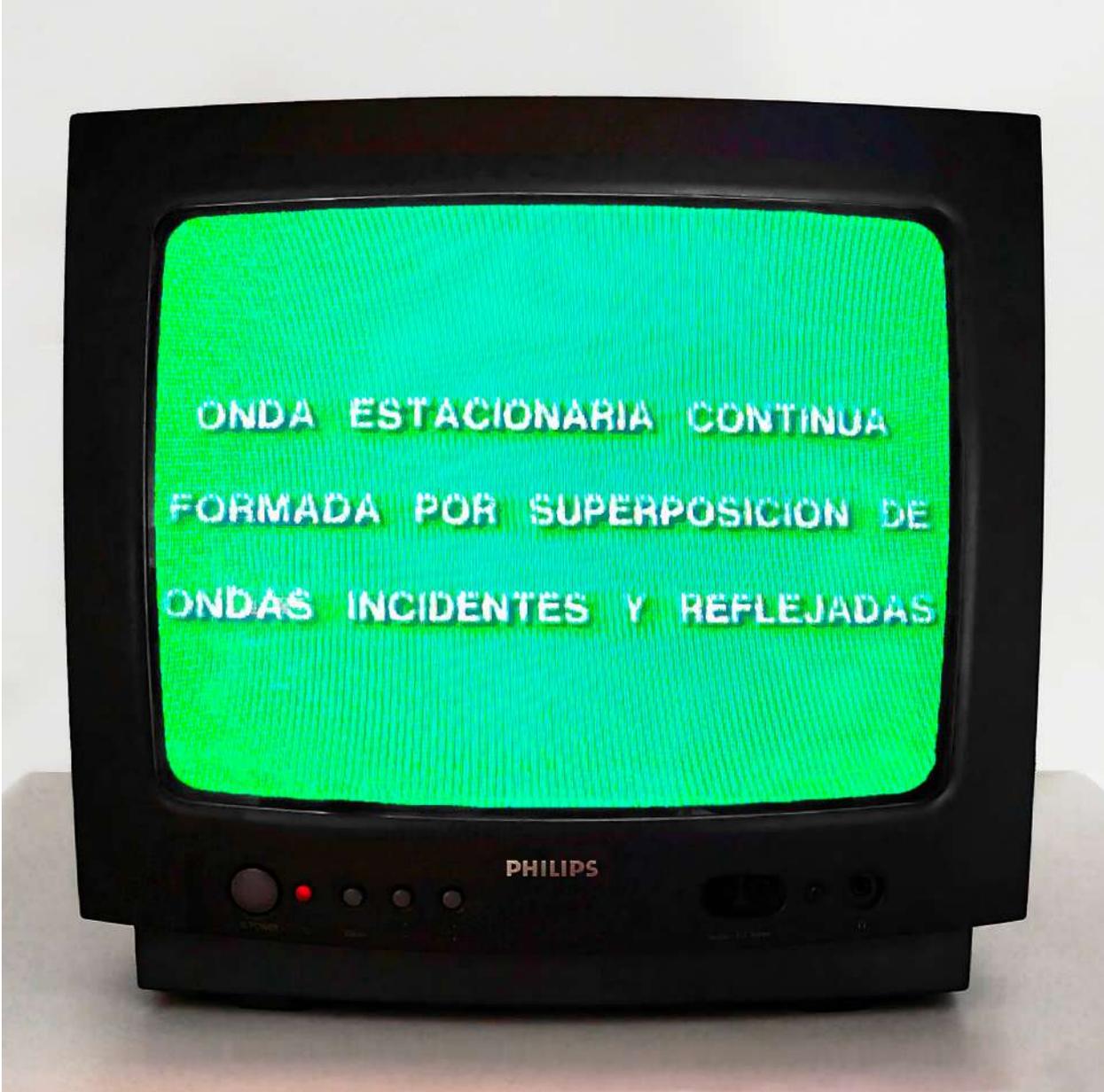






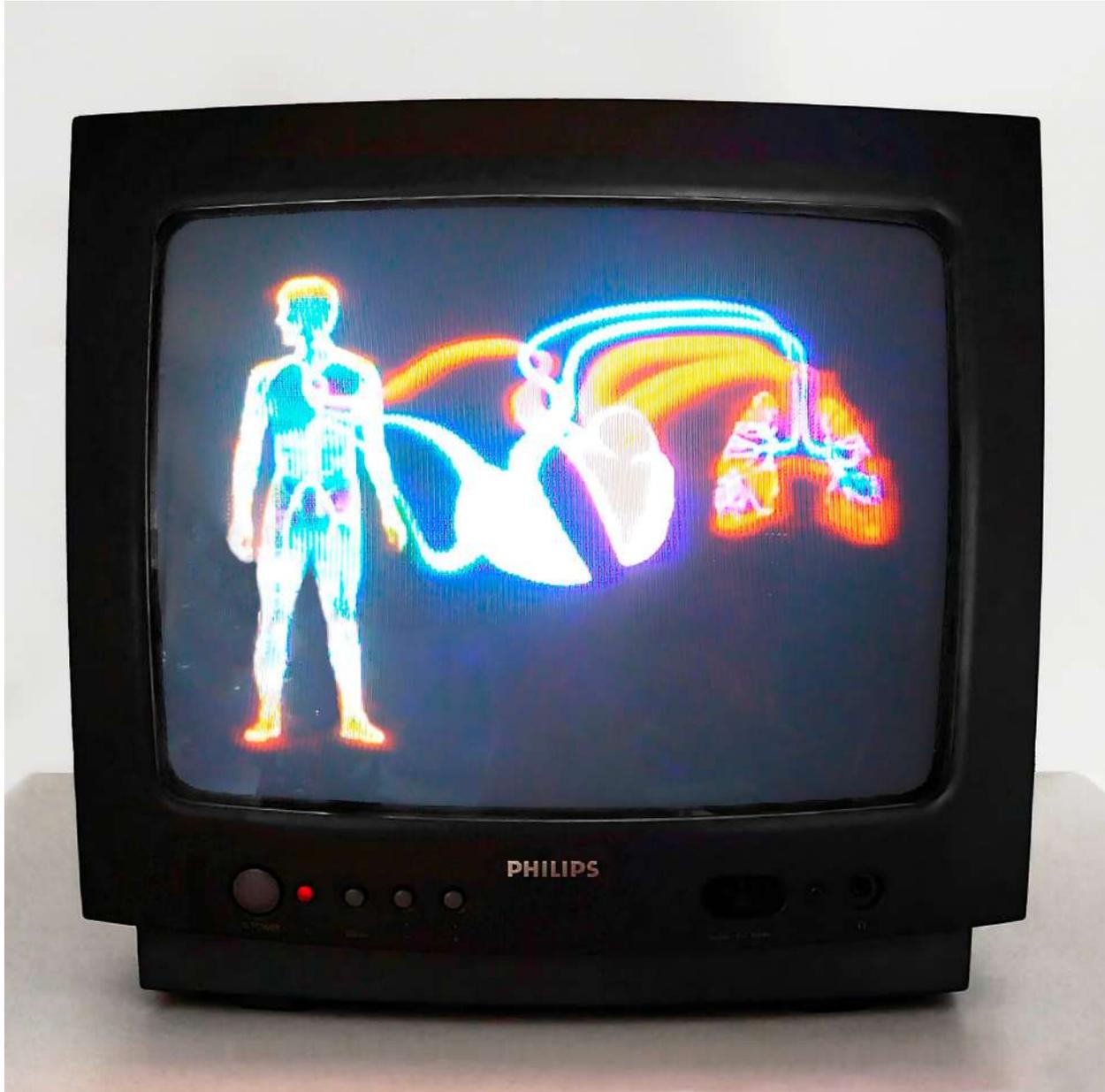




A vintage black Philips television set is shown from a front-three-quarter view. The screen is filled with a bright green color and displays white text. The text is arranged in three lines, centered horizontally. The television has a classic design with a black frame and a control panel at the bottom. The background is a plain, light-colored surface.

ONDA ESTACIONARIA CONTINUA
FORMADA POR SUPERPOSICION DE
ONDAS INCIDENTES Y REFLEJADAS

PHILIPS









1.4.2. Proceso de Creación-Producción

Haciendo un guiño humorístico en su título al famoso y ya citado teórico de los medios, *McLuhan for Dummies* presenta, emulando el zapping televisivo, una sucesión de vídeos de archivo en fragmentos de 1 segundo de duración, extraídos de documentales sobre el cuerpo humano y tecnología, trasladando el planteamiento de *Interferencias* al terreno del videoarte.

De la conexión de las ideas que Deleuze despliega en los dos tomos de sus *Estudios sobre cine* (1983 y 1985), donde lo define como un conjunto de bloques de «imagen-movimiento» e «imagen-tiempo», con una práctica apropiacionista y de ensamblaje de fragmentos, surge esta pieza. Se buscaba generar un archivo (Figura 1.4.2.1.) no solo filtrado por la temática fijada para este TFM (máquina-cuerpo), sino por su nivel de riqueza pictórica: saturación, textura, cromatismo, contraste, movimiento, superposición de capas, etc., montando y desmontando estos bloques de imagen-movimiento e imagen-tiempo de los que hablaba Deleuze con la diversión de un niño jugando con sus Legos.

El autor consumió y descargó un amplio rango de material en la red. En ese momento, estaba volcado en la lectura del libro *Cultura Snack* (2020) de Carlos Scolari, mediólogo y docente en la Universidad Pompeu Fabra, atrapado en su vertiginosa ráfaga de datos, noticias, apostillas, tweets, y reflexiones sobre los formatos breves de comunicación y su relación con los nuevos medios digitales. Esto, sumado a su contagioso formato aforístico, condicionó la elección de dicho material e incluso influyó el estilo de redacción de algunas partes de este trabajo.

Se recopilaron y archivaron, en dos bloques, una serie de documentales referidos por una parte, al cuerpo humano, y por otra, a la tecnología, dividiéndolos en fragmentos de un segundo. Estos, se intercalaron siguiendo el siguiente patrón: un segundo de un vídeo referido al cuerpo humano, y un segundo de un vídeo referido a la tecnología, y así sucesivamente hasta alcanzar una hora de duración.

McLuhan for Dummies, es la tercera y última de las Aportaciones Artísticas que ha formado parte de *Generación (a la) Basura* (Figura 1.4.2.2.) y además, ha sido seleccionada para *La Conjura de las Imágenes* (Figura 1.4.2.3.) la exposición pareja al taller del Máster *Territorio Crítico*, en su quinta edición, comisariada por Blanca del Río, habiéndose celebrado del 11 de septiembre al 6 de octubre de 2023 en Espacio Laraña, la cual tendrá una extensión en la galería John Holland de Lepe programada para el 18 de noviembre hasta el 15 de diciembre.

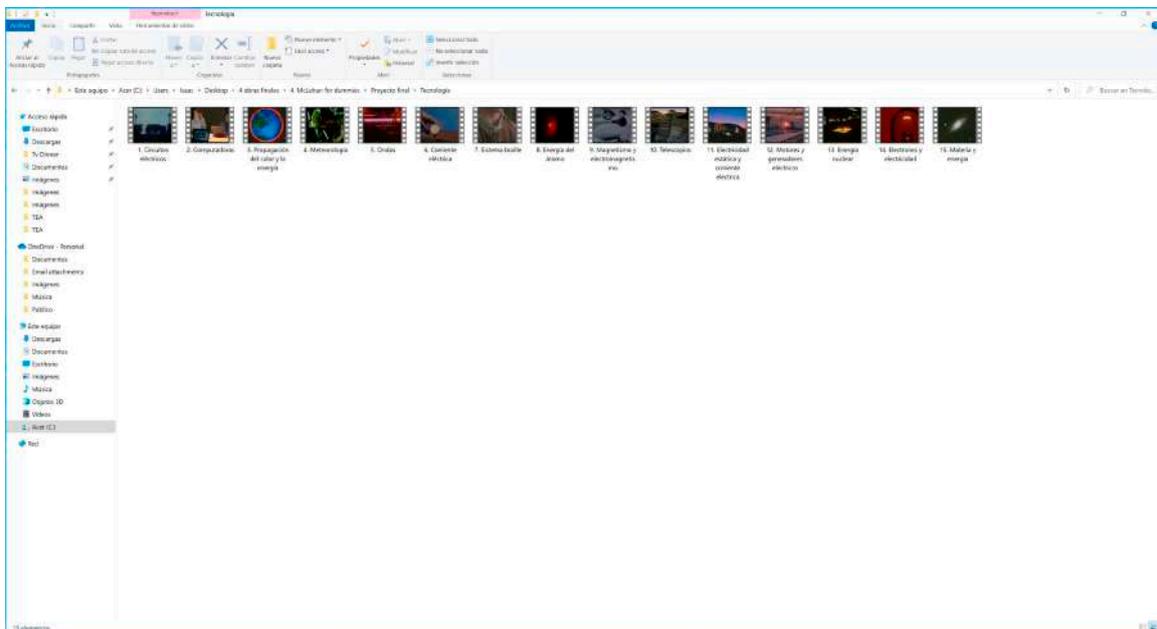
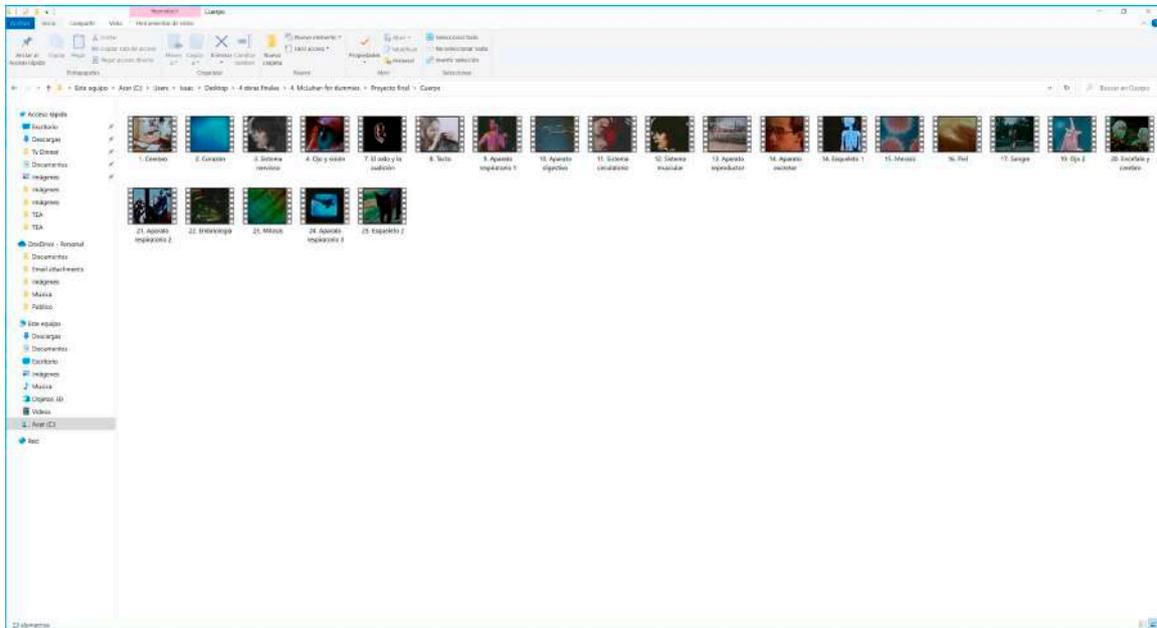


Figura 1.4.2.1. Archivo de videos



Figura 1.4.2.2. Fotografías de la exposición



Figura 1.4.2.3. Cartel de *La conjura de las imágenes*

2. SEGUNDA PARTE. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

2.1. Introducción al (Pos)estructuralismo

2.1.1. Del signo a la estructura

Dar una definición precisa del posestructuralismo es complicado, debido a la heterogeneidad de propuestas teóricas y autores a los cuales se les suele atribuir esta etiqueta (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Donna Haraway, entre otros), a su vez poco reivindicada por los mismos. De hecho, la crítica incesante de los fundamentos, poniendo en tela de juicio la definición de los significados originarios en favor de su entendimiento como frutos de un proceso de reescritura constante, es una práctica común en el marco filosófico posestructuralista (Posestructuralismo, s.f.). Algunos, incluso tildan el término de "invención" de los académicos y editores norteamericanos, en un intento de homogeneizar el pensamiento europeo tardomoderno (Post-structuralism, s.f.). Sí es posible acotarlo geográfica y cronológicamente, siendo su epicentro la Francia de la segunda mitad del siglo XX (aunque también, como se verá, tendrá un fuerte impacto en los Estados Unidos) y analizarlo, tal y como indica su prefijo, como continuación, evolución crítica o intento de superación de las teorías estructuralistas. Esto no deja de ser problemático, puesto que, como apunta Aguilar Giménez:

No parece acertado hablar de una separación tajante entre ambos movimientos. Muchos de los presupuestos estructuralistas han tenido continuación, o simplemente se han complementado en este nuevo periodo. No estamos afirmando que el post-estructuralismo sea la continuación lineal de los postulados anteriores, no se trata de que las teorías estructuralistas terminen en las que le preceden, más bien podríamos hablar de puntos de arranque similares en las dos. (Giménez, 2004: 7)

Por lo tanto, lo apropiado sería examinar los cimientos teóricos sobre las que se construye el estructuralismo, y ver de que forma estos persisten o mutan en el posestructuralismo. En una primera aproximación a ambas corrientes, se podría decir que:

Al igual que el estructuralismo, el postestructuralismo identifica una forma de teorizar que pertenece por igual a la teoría literaria (el estudio sistemático de los textos literarios), la filosofía (especialmente el estudio de cómo funciona el pensamiento, en la medida en que el pensamiento se lleva a cabo en el lenguaje), y la teoría crítica (ciencia social emancipadora a través del análisis del discurso y la crítica de la ideología). Los puntos de partida para una visión teórica posestructural dentro de este enorme terreno de erudición interdisciplinar son el lenguaje, la significación y la semiótica. (Hurst, 2019)

Este marcado interés por la lingüística tiene su origen en las teorías que desarrolló Ferdinand de Saussure, el cual concebía el signo lingüístico (unidad mínima de la comunicación), como una relación entre un significado, entendido como concepto o "idea" de la palabra (Saussure, 2004), es decir, lo que percibimos al oír por ejemplo la palabra «mesa» (mueble de cuatro patas), y un significante, una imagen acústica, la imagen

gráfica de la propia palabra proyectada en nuestra mente, en este caso «mesa», tal y como lo enuncia en su *Curso de lingüística general* (1916):

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla «material» es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. [...] El signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras, que puede representarse por la siguiente figura: (Saussure, 1945: 91–92)

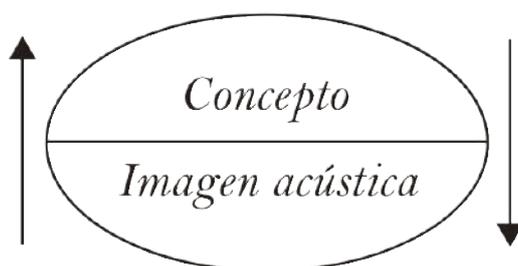


Figura 2.1.1.1. Diagrama extraído de: Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, 1945

Según Saussure, esta relación es azarosa, puesto que la palabra no tiene un nexo intrínseco con el significado:

El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: el signo lingüístico es arbitrario.

Así, la idea de sur no está ligada por relación alguna interior con la secuencia de sonidos s-u-r que le sirve de significante; podría estar representada tan perfectamente por cualquier otra secuencia de sonidos. (Saussure, 1945: 93)

Saussure también señaló que, dentro del sistema lingüístico, el significado de una palabra concreta guarda una relación de dependencia con las demás palabras. Las reglas y relaciones subyacentes a este sistema, fundamentales para comprender cómo las palabras obtienen su significado, posteriormente serán nombrados como «estructura».

Esta idea de un significado no absoluto, sino relacional, derivado de una estructura pre-existente, sentó las bases del modus operandi estructuralista, consistente en analizar y comprender la interacción entre las partes de un sistema en la formación de un todo. François Wahl, citando a Claude Lévi-Strauss en su famosa *Antropología estructural* (1978), define el objeto de las ciencias estructurales como "aquello que 'presenta un carácter de sistema', es decir, todo conjunto del cual ninguno de los elementos puede ser modificado sin provocar una modificación de todos los demás". (Wahl, 1975: 11)

Esta holgura conceptual permitió al enfoque estructuralista ampliar su campo de acción más allá de la lingüística, abordando otras disciplinas como la filosofía, antropología, economía, semiótica, literatura, arquitectura, psicología, etc., poniendo el foco en las interrelaciones entre las estructuras ocultas y su significación dentro de un sistema común. Por dar algunos ejemplos de autores, el ya mencionado Lévi-Strauss fue pionero en aplicar, desde la antropología, métodos estructuralistas al estudio de las culturas y sociedades. Buscó, a través del análisis de las estructuras en las mitologías y los sistemas de parentesco de diferentes culturas, identificar patrones y relaciones universales, en lugar de centrarse únicamente en descripciones superficiales de sus comportamientos y costumbres:

La reproducción en regiones alejadas y en sociedades profundamente diferentes de formas de parentesco, reglas de matrimonio, actitudes prescritas, etc., nos hace creer que, tanto en un caso como en otro, los fenómenos observables son el resultado de un juego de leyes generales encubiertas [...]. Distinguiendo entre el sistema de actitudes reales (análogo a los sistemas lingüísticos) y el de nombres o apelaciones (que pertenece a la lingüística directa y no análogamente), Lévi-Strauss se dedicará en *Les Structures* a descubrir esas estructuras inconscientes que regulan las conductas familiares (y, en parte, las sociales) de una tribu. (Carreras, 1972: 26)

Una doctrina afectada enormemente por el influjo estructuralista fue la marxista. Louis Althusser usó conceptos estructuralistas en su estudio de las superestructuras, entendiéndolas a la manera ortodoxa, como instancias derivadas de las relaciones sociales de producción (infraestructura), pero "que tienen su consistencia y eficacia propias" (Althusser, 1967: 81), es decir, su propia lógica y capacidad de influencia, superando una posición pasiva y condicionada totalmente por la economía. Es en el análisis de esta esfera superestructural, dividida en dos pisos o instancias, "la jurídico-política (el derecho y el Estado) y la ideológica (las distintas ideologías, religiosa, moral, jurídica, política, etcétera)" (Althusser, 2021: 11), edificadas sobre la base de la infraestructura, donde Althusser manifiesta su voluntad de aplicar procedimientos estructuralistas. Reflexionando sobre esta conocida metáfora marxista que representa la estructura social como un edificio, en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1970) comenta:

Nos parece por lo tanto deseable y posible representar las cosas de otro modo. Entiéndase bien: no desechamos en absoluto la metáfora clásica, pues ella misma obliga a su superación. Y no la superaremos rechazándola como caduca. Deseamos simplemente tratar de pensar lo que ella nos da bajo la forma de una descripción.

Pensamos que a partir de la reproducción resulta posible y necesario pensar en lo que caracteriza lo esencial de la existencia y la naturaleza de la superestructura. Es suficiente ubicarse en el punto de vista de la reproducción para que se aclaren muchas cuestiones cuya existencia indicaba, sin darles respuesta conceptual, la metáfora espacial del edificio.

Sostenemos como tesis fundamental que sólo es posible plantear estas cuestiones (y por

lo tanto responderlas) desde el punto de vista de la reproducción. (Althusser, 2021: 13-14)

Desde el campo de psicoanálisis, Jaques Lacan también empleó un enfoque estructuralista, en su caso en una lectura radical de Sigmund Freud, tomando al inconsciente como un discurso lingüístico articulable y expresable, “el discurso del Otro” (Lacan, 2009: 256), entendiendo Otro como lo ajeno al yo:

El sujeto es sujeto de lenguaje, el sujeto es sujeto de deseo porque ha sido atravesado por el lenguaje. El sujeto es un sujeto que habla, y en tanto tal lo hace con el discurso que es discurso del Otro, por eso, se hace necesaria la sanción. Esto no es contradictorio con la posición de enunciación sino todo lo contrario, pues la enunciación es hacer propio que el discurso es discurso del Otro, que se habla con los significantes del Otro y que estos dicen del sujeto. (Negro, 2010: 12)

2.1.2. Disolviendo la totalidad. Foucault y Derrida

Esta aparente conquista de rigor sistemático en el ámbito de las ciencias sociales, que lo situaría en una posición hegemónica dentro de la academia, no permitió sin embargo al estructuralismo blindarse de la crítica inmanente de algunos pensadores que cuestionaban la fijeza y determinismo de las estructuras, la posibilidad de una comprensión objetiva de la realidad, y la uniformidad procesual con la que se abordaban fenómenos múltiples y diversos. Si hubiera que destacar dos textos fundacionales de este cambio de paradigma, "tanto por la diversidad de su índole, filosófica y temática, como por su común distanciamiento del carácter científicamente afirmativo del programa estructuralista", (Sazbón, 2007: 50) sugiere el último capítulo de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault y *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, recopilado en *La escritura y la diferencia*, de Jacques Derrida. Ambos, escritos en 1966, "relativizan, desde distintos ángulos, la ambición arquitectónica de las ciencias humanas" (Sazbón, 2007: 50). Según él:

En cada uno de estos autores, la crítica de las ciencias humanas está acompañada de una extrapolación de sus conceptos para hacerles servir ya no una función constructiva, sino disolvente. El inconsciente de Freud, de Lévi-Strauss y de un supuesto Saussure se transforma en "lo impensado" de Foucault. Las diferencias sin términos positivos que rigen en un sistema semiológico se traducen, en Derrida, en significantes sin significado estabilizable; mientras en la lingüística estructural permitían fijar la significación, en el deconstruccionismo la impedirán. Y en lo que se refiere a la conexión entre la racionalidad de las ciencias humanas y sus proyecciones humanistas, mientras Lévi-Strauss todavía postulaba el surgimiento de un "nuevo humanismo" sostenido en los hallazgos de la antropología estructural, Foucault y Derrida rechazan esa posibilidad con energía. Foucault propone despertar del "sueño antropológico" y pensar sólo "en el vacío del hombre desaparecido"; Derrida recomienda "ir más allá del hombre y del humanismo". En uno y en otro caso, es la herencia de Nietzsche la que se reivindica con ese fin: "para empezar de nuevo a pensar", como dice Foucault; para acceder a una "interpretación activa", como lo expresa Derrida. "A todos aquellos que quieren hablar aún del hombre, de su reino o de su liberación", Foucault propone contestarles con "una risa filosófica, es decir, en cierta forma, silenciosa"; y a los que invocan "la temática de la historicidad" o de "la unidad de un devenir", Derrida les responde con "la afirmación nietzscheana... del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de signos sin culpa, sin verdad, sin origen". (Sazbón, 2007, 50-51)

Esta revisión y reformulación de los postulados estructuralistas, dió pié a nuevas lecturas, posturas, abordajes y objetos de estudio, englobados bajo el nombre de posestructuralismo. Además de las anteriormente citadas, la gran aportación de Foucault fue su concepción del poder: desengranó sus mecanismos, descentralizándolo y vinculándolo a una red de relaciones y prácticas comunes, destacando "la importancia del discurso y de las prácticas discursivas en la legitimación del orden vigente, sus jerarquías y sus

exclusiones, y hasta en la construcción de las subjetividades" (Posestructuralismo, s.f.), señalando nuevos espacios, hasta entonces neutros, donde este opera, y concibiéndolo como una fuerza afirmativa productora de conocimiento, y no solo como una instancia negativa represora (Foucault, 1981: 137). Por otra parte Derrida, buscó mediante la deconstrucción, "un 'método' de lectura de textos, de operaciones textuales y estrategias heurísticas" (Vásquez Rocca, 2016: 4), que "no se limita a ser una crítica, sobre todo una crítica teórica, sino que debe desplazar las estructuras institucionales y los modelos sociales" (Huamán 2003: 91–93), desestabilizar el orden jerárquico de significado, el antagonismo binario de términos como verdadero/falso, presente/ausente, interior/exterior, etc., y resaltar la multiplicidad de interpretaciones existentes.

El acontecimiento histórico más estrechamente vinculado con el posestructuralismo, es sin duda Mayo del 68, al que el autor (Fernández Pulido, 2022: 7) se refirió en los siguientes términos en su Trabajo Fin de Grado, que ve oportuno rescatar:

El terremoto político, social y cultural que sacudió el grisáceo contexto universitario parisino de aquellos años, y cuyo espíritu alcanzó dimensiones internacionales. Lo que empezó como una protesta estudiantil por la segregación por géneros de los cuartos donde habitaban los alumnos de la Universidad de Nanterre, se transformó en la mayor huelga general de la historia de Francia, organizada por los sectores obreros y contando con el apoyo y participación de los estudiantes. Un conflicto generacional, que bajo el contexto socio político de la Guerra Fría y la agitación hippie y contracultural, parecía inevitable. Un estallido de fuerza y potencialidad política ingobernable que agitó por completo el imaginario colectivo para siempre, con la introducción de nociones (hoy perfectamente digeridas por el *establishment* y codificadas, comercializadas y despojadas de su carácter emancipatorio por la máquina neoliberal) como el amor libre, el antiimperialismo, el feminismo o el ecologismo. Esta situación empujó a la intelectualidad hegemónica a posicionarse frente a estos acontecimientos y discursos. Hubo, de forma mayoritaria, un rechazo paternalista a la actitud contestataria adoptada por los estudiantes:

Si tuvieran un poco de paciencia y si quisieran que nuestros *impromptus* continúen, les diría que la aspiración revolucionaria es algo que no tiene otra oportunidad que desembocar, siempre, en el discurso del amo. La experiencia ha dado pruebas de ello. A lo que ustedes aspiran como revolucionarios, es a un amo. Lo tendrán. (Lacan, 1992: 223)

Nos detendremos en este clima intelectual fagocitado por el Mayo francés. Para empezar a acotar el terreno conceptual donde se moverá este trabajo a partir de ahora, y terminar de exponer, sumándolos a los recién expuestos, la cuadrilla de pensadores llamados posestructuralistas más influyentes, se tratarán más extensamente en el siguiente apartado las figuras de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

2.2. Deleuze y Guattari. Fábrica de conceptos

2.2.1. ¿Qué es la filosofía?

"El arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos" (Deleuze y Guattari, 1997: 8), responden Gilles Deleuze y Félix Guattari a la pregunta *¿Qué es la filosofía?* (1991), título de su tercer libro conjunto. Bajo esta premisa, manejarán términos como rizoma, devenir, agenciamiento, máquinas deseantes, cuerpo sin órganos y un largo etcétera, que conforman una propuesta que invita, en la línea posestructuralista, a rechazar la rigidez de las estructuras en favor de una actividad múltiple, fluida y transformadora, que supere las dualidades que limitan la práctica filosófica. En los dos tomos de su obra magna *Capitalismo y Esquizofrenia: El Anti Edipo y Mil Mesetas*, es donde se encuentran condensados gran parte de ellos, y a los que se les prestará más atención. Pero antes de profundizar en ello son indispensables, a modo de introducción, ciertos apuntes históricos a modo de contexto, a la par que un breve resumen de las particularidades del pensamiento de ambos autores.

Gilles Deleuze nace en París en el año 1925 en el seno de una familia acomodada y conservadora, e ingresará en 1941, en plena II Guerra Mundial, en el Liceo Carnot, donde tendrá sus primeros acercamientos a la psiquiatría. Para Deleuze, como para toda su generación, Sartre supuso una gran influencia por representar un modo de hacer filosofía libre, original y desafiante. Con posterioridad, lo calificará de "maestro" en un artículo dedicado a él:

En el momento en que alcanzamos la mayoría de edad, nuestros maestros son aquellos que nos impresionan con una novedad mayor, los que saben inventar una técnica artística o literaria y encontrar la forma de pensar correspondiente a nuestra modernidad [...] Eso fue Sartre para nosotros (para la generación que cumplió veinte años en el momento de la Liberación). ¿Quién, excepto Sartre, supo decir entonces algo nuevo? ¿Quién nos enseñó nuevas formas de pensar? (Deleuze, 2005: 105)

Tras superar las pruebas de acceso a La Sorbona, conoce a Michel Foucault, al que dedicará también *Foucault* (1986), donde aborda temas clave en la obra de su coetáneo, como el poder, el conocimiento, la arqueología del saber y la genealogía, contribuciones claves en el pensamiento contemporáneo.

A finales de los 60, en *Diferencia y repetición* (1968) y en *Lógica del sentido* (1969), comienza a perfilar una heterodoxa posición respecto al psicoanálisis freudiano, tomando la repetición por una manifestación de lo inconsciente, y viendo en el psicoanálisis una perspectiva interesante para comprender cómo esta opera. Además, achaca a Freud una concepción limitante del inconsciente, como un lugar de represión del deseo, y le reprocha una excesiva atención a las relaciones paterno-filiales, concibiéndolo él en cambio, como un campo de intensidades y acontecimientos interconectados desplegados en serie.

Más adelante, cuando conoce a Guattari en su hospitalización tras una operación pulmonar y deciden escribir *El Anti Edipo* (1972), primer volumen de *Capitalismo y Esquizofrenia*, surge la necesidad compartida de realizar una crítica más exhaustiva y articulada al estructuralismo y al psicoanálisis, refutando "directamente algunas de las tesis más célebres" (Antonelli, 2011: 8), como por ejemplo:

La primacía del significante en el sistema de la lengua, la concepción cambista de la sociedad, el inconsciente como lenguaje. En efecto, el texto embiste contra las tres disciplinas hegemónicas por los análisis estructurales: la lingüística de Saussure, la antropología de Lévi-Strauss y el psicoanálisis de Lacan. La dicotomía más amplia que utiliza Deleuze en los diversos ámbitos es la de la máquina versus la estructura. (Antonelli, 2011: 8)

Este "alejamiento irreversible del movimiento estructuralista" (Antonelli, 2011: 11), que se examinará minuciosamente en el siguiente apartado, se consumará en *Mil Mesetas* (1980), escrito después de *Kafka. Por una literatura menor* (1975), otra de sus colaboraciones más célebres, dando paso a "una indiferencia absoluta". (Antonelli, 2011: 11).

Entrada la década de los 80, ya en solitario, además de retomar las monografías sobre filósofos como *Spinoza. Filosofía práctica* (1981) y *Périclès y Verdi: La filosofía de François Châtelet* (1988), terminará de pulir la estética dentro de su corpus filosófico en libros como *Francis Bacon: Lógica de la sensación* (1981), *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1* (1983), *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (1985), *El pliegue: Leibniz y el Barroco* (1988), y en el programa televisivo *El Abecedario de Gilles Deleuze* (1996).

En 1995, Deleuze se suicida, torturado por los problemas respiratorios que padeció prácticamente toda su vida.

El 30 de abril de 1930 en Villeneuve-les-Sablons nace Félix Guattari. Su familia no provenía de un ambiente intelectual, y desde adolescente, mostró predilección por la política, ingresando en las filas del Partido Comunista y flirteando con el trotskismo. En la Sorbona, donde estudiará Filosofía tras abandonar sus estudios de Farmacia, se sumerge apasionadamente, al igual que Deleuze, en los textos sartrianos, y en los años cincuenta, comienza sus estudios de psicoanálisis:

En los años cincuenta Guattari estudia a Freud, a través de Lacan. Comienza su psicoanálisis con el propio Lacan y es uno de los primeros no médicos que participa en su Seminario. Entre otras cosas, esa experiencia decide su formación como psicoanalista. Años después se integra a la Escuela Freudiana de París creada por Lacan, y alcanza el título de Analista Miembro de la Escuela. (Reberendo, 2018)

Esta titulación como analista brinda a Guattari la oportunidad poner en práctica lo aprendido en *La Borde*, una clínica residencial fundada por Jean Oury, que buscaba huma-

nizar la psiquiatría, ofreciendo terapias más participativas, superando el jerarquizado convencionalismo analista-paciente. *La Borde* fue el laboratorio donde Guattari experimentaría su propia concepción del análisis psicoanalítico, o lo que más adelante vendría a llamarse esquizoanálisis, desarrollando conceptos cruciales como la transversalidad (En *Psicoanálisis y transversalidad*, de 1972), hoy tan presentes en el debate político, que vendría a fomentar la fluidez interdisciplinar como forma de desestabilizar el binarismo estructuralista.

Tras conocer a Deleuze y además de escribir en coautoría los libros ya citados, publicó en solitario títulos como *Revolución Molecular* (1977), *L'inconscient machinique* (1979), *Caosmosis* (1992) y el interesante *Las tres ecologías* (1989). También volvería a colaborar con otros autores como Toni Negri en *Los nuevos espacios de libertad* (1985), y con Jean Oury y François Tosquelles en *Pratique de l'institutionnel et politique (Pédagogie et pratique de l'institutionnel)* (1985).

En 1992 Guattari morirá en *La Borde* a causa de un infarto.

Antes de conocerse en persona en 1969, Deleuze y Guattari mantuvieron un contacto epistolar. Su primer encuentro fue propiciado a por el Doctor Jean-Pierre Muyard, un amigo en común, trabajador de La Borde y que "sabía del interés de Deleuze por la psicosis y de la necesidad de Guattari por escribir, debido a un bloqueo creativo que experimentaba en ese momento" (Acevedo, 2020). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada* (2010) de François Dosse es un libro idóneo para indagar en los datos biográficos y el desarrollo intelectual de ambos autores, haciendo énfasis en la relación profesional y personal mutua, clave para comprender su práctica filosófica conjunta. En él, Dosse expresa con contundencia un aspecto clave en su actividad filosófica como dúo, señalado con anterioridad, pero que merece la pena recalcar: "sin Mayo del 68, Deleuze y Guattari nunca se habrían conocido" (Dosse, 2010: 178), calificando además el movimiento en palabras de Michel de Certeau, de "ruptura fundacional" (Dosse, 2010: 178), y, aludiendo a Joe Bousquet, situando en él las raíces del *Anti Edipo*. Sentencia, citando a Guattari: "Mayo del 68 nos sacudió a Gilles ya mí como a muchas otras personas. No nos conocíamos, pero este libro sigue siendo una causa de mayo". (Dosse, 2010: 179), que junto con Deleuze (2007), lo calificaría como:

Un fenómeno de videncia, como si una sociedad viese de repente lo que tenía de intolerable y viese al mismo tiempo la posibilidad de algo distinto. [...] Nuevas relaciones con el cuerpo, con el tiempo, con la sexualidad, con el medio, con la cultura, con el trabajo... (Deleuze y Guattari, 2007: 23)

Retendremos esta idea de las "nuevas relaciones con el cuerpo" que propició el Mayo francés, junto con la dicotomía máquina versus estructura planteada por Deleuze, y tras un análisis general más detallado del díptico *Capitalismo y Esquizofrenia*, se abordarán conjuntamente en profundidad desde la óptica de los dos libros.

2.2.2. Capitalismo y Esquizofrenia

Como ya se ha introducido, el núcleo de los dos tomos de *Capitalismo y Esquizofrenia* es la doble crítica a los postulados estructuralistas y psicoanalíticos imperantes a principios de los años 70 en Francia, que desde una lectura más fluida y descentralizada y a través de la acuñación y activación de nuevos conceptos que lo permitan, busca superar sus dimensiones restrictivas y reaccionarias, y liberar su potencialidad creadora de subjetividades, como señala al respecto Conde Soto:

En 1972, en pleno auge del psicoanálisis lacaniano en Francia y aún bajo la resaca intelectual de mayo del 68, el filósofo francés posestructuralista Gilles Deleuze y el psicoanalista «ex-lacaniano» Félix Guattari escriben un texto con el título como mínimo polémico de *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972). Su principal enemigo teórico es el psicoanálisis freudiano, en primera instancia en cuanto que inventor del complejo de Edipo pero, además, en un segundo momento, también en cuanto que cómplice de la sociedad de consumo: la teoría psicoanalítica jugaría un papel central en la construcción a nivel individual del tipo de subjetividades y de deseos neuróticos que la economía capitalista necesita a nivel social para su correcto funcionamiento. (Conde Soto, 2019: 963–964)

Por lo tanto, para abordar genéricamente el contenido del libro en sintonía con la propia concepción que tienen los autores de la filosofía como fábrica de conceptos, indicada al comienzo del párrafo anterior, lo adecuado será desglosar los conceptos más relevantes contenidos en él, aludiendo inevitablemente, pero reservando para el final su análisis a fondo, la cuestión de más interés para el presente trabajo: la máquina-cuerpo, la cuál obtendrá el protagonismo desde ese momento. No se seguirá un orden cronológico, en el sentido de empezar por *El Anti Edipo* y continuar con *Mil Mesetas*, sino que se trabajarán de forma simultánea, respetando su carácter díptico, pero sin dejar de referenciarlos por separado cuando sea necesario especificar el nacimiento, la evolución, la maduración o la mutación de estos conceptos:

Deseo e Inconsciente

El primer punto a destacar, debido a su presencia en todo el conjunto, así como a su grado de innovación y ruptura con el pensamiento previo, es la concepción que Deleuze y Guattari sostienen del inconsciente y el deseo, entendiendo este último no como carencia, como llevaría haciéndose desde el platonismo hasta el psicoanálisis (salvo algunas excepciones como Kant, Nietzsche y Spinoza), sino como una fuerza creadora, argumentando que "desde el momento que se introduce la carencia en el deseo se aplasta toda la producción deseante" (Deleuze y Guattari, 1998: 117). Ambos vinculan esta producción deseante al inconsciente, y achacan al psicoanálisis que a pesar de descubrirla, esta quedara "aplastada, abatida, sobre las imágenes parentales, alineada en las fases preedípicas, totalizada en Edipo" (Deleuze y Guattari, 1998:50), condeciéndole

al inconsciente la cualidad representativa del teatro, en lugar de la productiva de la fábrica, y por tanto limitándolo:

El gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante, de las producciones del inconsciente. Sin embargo, con Edipo, este descubrimiento fue encubierto rápidamente por un nuevo idealismo: el inconsciente como fábrica fue sustituido por un teatro antiguo; las unidades de producción del inconsciente fueron sustituidas por la representación; el inconsciente productivo fue sustituido por un inconsciente que tan sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...). (Deleuze y Guattari, 1998: 31)

Rizoma

Tal vez la más sonada de sus creaciones conceptuales sea la de rizoma, un término extrapolado de la botánica, que plantea un sistema organizativo descentralizado y no subordinado, en el que cualquier elemento pueda incidir en cualquier otro, en oposición a un modelo arbóreo, enraizado y jerárquico, en pos de dinamizar el pensamiento favoreciendo una multiplicidad de interconexiones no lineales:

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción "y...y...y...". En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). (Deleuze y Guattari, 2004: 28)

Devenir

Poniendo "en entredicho la idea clásica del ser fundamentada principalmente por las filosofías platónica y aristotélica" (Orozco Mangú, 2017: 2), que lo concibe como un "cambio o transformación que hace que las cosas vayan de la nada al ser o del ser a la nada" (Orozco Mangú, 2017: 3), asumiendo con ello "un mundo donde hay identidad claramente fijada, oposición de contrarios y la idea de una verdad perenne e inamovible" (Orozco Mangú, 2017: 3), la concepción del devenir de Deleuze y Guattari es sinónimo de cambio, de fluctuación: ambos entienden al ser y la identidad como algo dinámico y no estático, y "la diferencia como pura positividad" (Esperón et al., 2016: 55). El devenir sería ese flujo constante de cambio, que permite construir la identidad dinámicamente, en el que las cosas se influyen mutuamente:

Ya no son actos que hay que explicar, sueños o fantasmas que hay que interpretar, recuerdos de infancia que hay que recordar, palabras que hay que hacer significar, sino colores y sonidos, devenires e intensidades [...]. Ya no es un Yo que siente, actúa y se acuerda, es —una bruma brillante, un vaho amarillo e inquietante que tiene afectos y experimenta

movimientos, velocidades. (Deleuze y Guattari, 2004: 167)

Agenciamiento

Juan Manuel Heredia, según el cual el concepto de agenciamiento "reemplaza al concepto de máquinas deseantes" (Heredia, 2014: 90), al que volveremos al final del apartado, define este primero como un "conjunto de relaciones cofuncionales entre elementos heterogéneos" (Heredia, 2014: 94), vinculándolo por tanto a la multiplicidad característica, como se ha visto, del pensamiento deleuziano-guattariano, y además, traza un paralelismo con la definición de dispositivo foucaultiano, el cual es rescatada y ampliada por Giorgio Agamben, como se analizará más adelante (Página 117). Lo cierto, es que los propios autores lo relacionan con la cuestión del territorio:

Los agenciamientos son ya algo distinto que los estratos. No obstante, se hacen en los estratos, pero actúan en zonas de descodificación de los medios: en primer lugar extraen de los medios un territorio. Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una [...] El territorio crea el agenciamiento [...] El territorio excede a la vez el organismo y el medio, y la relación entre ambos. (Deleuze y Guattari, 2004: 513)

Territorialización/Desterritorialización/Reterritorialización, Línea de fuga

Estos términos geográficos, ligados a conceptos como el de línea de fuga (Deleuze y Guattari, 2004: 517), refieren al conjunto de procesos de escape y consolidación de espacios, físicos y/o conceptuales, atravesados y delimitados por estructuras, normas o jerarquías:

La desterritorialización puede ser considerada un movimiento por el cual se abandona el territorio, una operación de líneas de fuga, y por ello es una reterritorialización y un movimiento de construcción del territorio.

Deleuze y Guattari plantean que en un primer movimiento, los agenciamientos se desterritorializan y, en un segundo, ellos se reterritorializan como nuevos agenciamientos maquínicos de los cuerpos y colectivos de enunciación. (Herner, 2009: 168)

Nomadismo

El capítulo 12 de *Mil Mesetas* llamado *Tratado de nomadología: La máquina de guerra*, introduce una noción, que ya su título relaciona con la cuestión de la máquina: nomadología. A pesar de su connotación de movimiento, Deleuze y Guattari precisan: no se refieren al desplazamiento espacial: (Deleuze y Guattari, 1980: 385), sino a la actitud ambulante del nómada, desterritorializadora por excelencia (Kohan, 2012: 39) "no porque esté siempre [...] deambulando, sino porque se reterritorializa en ese mismo movimiento desterritorializante" (Kohan, 2012: 39), estando más bien relacionada con una

velocidad intensiva, girando sobre sí mismo como un torbellino, sin por ello transitar el espacio (Kohan, 2012: 38):

En la conceptualización de Deleuze, el nomadismo tiene entonces poco que ver con el desplazamiento en el espacio: una vida nómada no es necesariamente una vida que se desplaza mucho sino una vida que está en un torbellino por salir de un modo y habitar otras formas; un pensamiento nómada es aquel que apuesta permanentemente a la creación, que no unifica, ni controla ni hegemoniza siquiera a sí mismo, sino que se pierde en un ritmo vertiginoso de creación. (Kohan, 2012: 40)

Esquizoanálisis

Dentro de este término, está contenida prácticamente toda la crítica/reinterpretación, como ya se ha apuntado al comienzo del apartado, del psicoanálisis freudiano. Este designa un cuerpo teórico/práctico propuesto para despojar al mismo de su componente edípico y liberar su potencialidad:

Ambos autores elogian a Freud por la teoría de la libido que libera las fuerzas inconscientes de la consciencia. Ahora, el problema es que esa liberación será compensada por una reterritorialización: el complejo de Edipo; en otras palabras, en vez de liberar la libido y pensarla como campo inmanente productivo de las multiplicidades heterogéneas, el inconsciente recibirá un fundamento, una razón, una explicación fuera de sí mismo y de la producción: el teatro edípico; el papá y la mamá que explicarán todas las fuerzas inconscientes. (Navarro Fuentes, 2020: 100)

Martínez, en esta línea, apunta:

A lo largo de todos sus escritos Deleuze ha desarrollado un replanteamiento de la temática Psicoanalítica; planteamiento en el cual si bien se admiten los principales descubrimientos freudianos, como el inconsciente, se los separa de su exclusiva localización en la familia y en el Edipo. Deleuze y Guattari politizan, socializan, desfamiliarizan y desedipizan el psicoanálisis, liberando las potencialidades afirmativas del inconsciente restringido por los psicoanalistas ortodoxos al campo personal y familiar [...] El Psicoanálisis ha descubierto el inconsciente, pero para anularlo, para destruirlo. [...] En cambio para Deleuze [...] el inconsciente es algo productivo y no simplemente reproductivo. (Martínez, 1982: 24)

Podría decirse que existe un paralelismo, presente en la lógica del libro, entre esta jugada que Freud hace con la libido, por una parte descubridora y por otra limitadora o, en la jerga de los autores, reterritorializadora, con la que hace la economía clásica con el capitalismo, como señala Navarro Fuentes:

Ricardo y Smith descubren la esencia subjetiva de la riqueza: el trabajo abstracto, el que no busca objetivar la producción de riquezas, pues el valor no está en una mercancía (mercantilistas) o en la tierra (fisiócratas), más bien libera la producción de la objetividad,

mientras que la economía clásica liberal la reterritorializa en la propiedad privada. (Navarro Fuentes, 2020: 100)

Estos últimos trazos que esbozan el mapa conceptual de *Capitalismo y Esquizofrenia* permiten, al enlazar directamente con él, analizar en profundidad en el siguiente apartado el punto clave de este trabajo para terminar dicha labor cartográfica: la relación entre los conceptos máquina y cuerpo.

Con esto pasamos a la aportación fundamental de Deleuze y Guattari, al proceso de la elaboración de una psiquiatría materialista: la noción de proceso maquínico y de máquina deseante. [...] Para nuestros dos autores no hay distinción entre hombre y naturaleza, entre lo natural y lo artificial, sólo existe un único proceso maquínico, en el que hombres y máquinas se encuentran unidos. (Martínez, 2008: 44)

2.2.3. Máquinas deseantes

Este primer acercamiento a la temática del trabajo en la cita que cierra el apartado anterior (Martínez, 2008: 44), ya alude a la unión del hombre (sujeto, cuerpo...) y la máquina (extensión, dispositivo...). Lo cierto, es que este hecho es primordial y atraviesa desde el comienzo *Capitalismo y Esquizofrenia*, como demuestra su temprana aparición en las primeras páginas de *El Anti Edipo*, donde se presenta un cuadro de Richard Lindner titulado *Boy with Machine* (1954) (Figura 2.2.3.1.), como antesala de su primer capítulo: *Las Máquinas Deseantes*.



Figura 2.2.3.1. Richard Lindner, *Boy with Machine*, 1954

En efecto, los primeros párrafos del libro sentencian:

En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquélla. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma). De este modo, todos «*bricoleurs*»; cada cual sus pequeñas máquinas. (Deleuze y Guattari, 1998: 11)

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. (Deleuze y Guattari, 1998: 12)

Ya no existe la distinción hombre-naturaleza. La esencia humana de la naturaleza y la

esencia natural del hombre se identifican en la naturaleza como producción o industria. (Deleuze y Guattari, 1998: 14)

Se observa como esta indivisibilidad entre hombre-naturaleza es fruto de un proceso de producción común generado por las máquinas, llamadas máquinas productoras o deseantes. Esto entronca inmediatamente con la concepción que los autores sostienen del deseo, desglosada en el apartado anterior, el cual es tomado no como una carencia si no como una fuerza productora. Se entiende por tanto a las máquinas deseantes como los dispositivos que participan en la producción y circulación del deseo, fusionando en su funcionamiento al hombre y a la naturaleza. Estas pueblan junto con el cuerpo sin órganos, al que dedicaremos la segunda parte del apartado, la superficie de producción, una de las tres superficies de la realidad, junto con la superficie de registro-control y la superficie de consumación. Gregório Baremlitt en su *Introdução à Esquizoanálise* (2003), la define como "aquella responsable de todo cuanto existe, está formada por elementos constituidos por materias aún no formadas y por energías aún no orientadas como fuerzas. Esos elementos aún no presentan calidad ni cantidad, pero se caracterizan por ser intensidades puras." (Baremlitt, 2003: 51). A su vez, como se ha descrito en la primera cita del apartado, las máquinas deseantes se dividen en dos tipos: máquinas fuente y máquinas órgano:

La máquina fuente extrae y emite un flujo "energético", la máquina órgano, lo corta. Pero la máquina que funcionó como cortadora de flujo en la primera combinación, a su vez, puede convertirse en una máquina fuente de flujo en una segunda combinación. Las MD entonces, pueden combinarse en todas las direcciones y en un tiempo que le es propio a ellas y que no se confunde con el tiempo cronológico, tampoco con el retrospectivo. Como se puede imaginar, Las Máquinas Deseantes forman un Rizoma. (Baremlitt, 2003: 95–96)

Se obtiene pues el siguiente esquema:

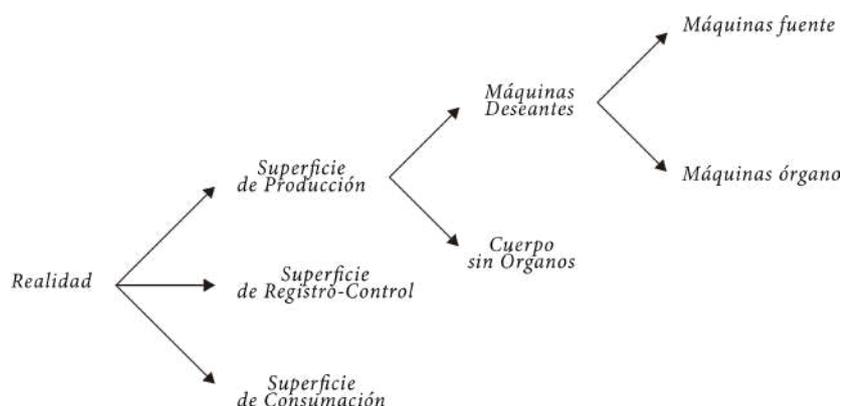


Figura 2.2.3.2. Las tres superficies de la realidad, según Deleuze y Guattari

Baremblytt alude a cierta presencia conceptual de las máquinas deseantes en las culturas formadas por "maquinillas cibernéticas, armadas eléctrica o electrónicamente" (Baremblytt, 2003: 95), es decir, gadgets o dispositivos, las cuales poseen la capacidad de anular su utilidad práctica y producir solamente un efecto estético (Baremblytt, 2003: 95). Un ejemplo propio de este último punto sería *TV Dinner* (Página 18), donde las características funcionales del microondas han sido redirigidas hacia un uso artístico, en una doble operación apropiacionista y tergiversadora. Nicolas Bourriaud, toma el término de postproducción, referido al conjunto de procedimientos aplicados en contenidos ya registrados, para nombrar una tendencia dentro del arte contemporáneo, basada en la interpretación, reproducción, reexposición, utilización... por parte de los artistas de obras ajenas y otros productos culturales disponibles (Bourriaud, 2014: 7): imágenes, estilos, la propia sociedad como "repertorio de formas" (Bourriaud, 2014: 11), la moda, los medios, etc. Traza un curioso paralelismo entre la actividad del dj, del surfista de internet y de estos artistas, caracterizada por la invención de itinerarios a través de la cultura, (Bourriaud, 2014: 105) y no por la manipulación de un material virgen (Bourriaud, 2014: 13):

Los tres son semionautas que antes que nada producen recorridos originales entre los signos. Toda obra es el resultado de un escenario que el artista proyecta sobre la cultura, considerada como el marco de un relato, que a su vez proyecta nuevos escenarios posibles en un movimiento infinito. (Bourriaud, 2014: 14–15)

Bourriaud clasifica a estos artistas en tres amplios grupos, tratados como capítulos, según el tipo de apropiación realizada: 1. El uso de los objetos, 2. El uso de las formas y 3. El uso del mundo. Obviamente fija como nacimiento de esta actividad reapropiadora los *ready-mades* duchampianos, empleando una curiosa lectura marxista: "Duchamp parte del principio de que el consumo es también un modo de producción, al igual que Marx" (Bourriaud, 2014: 22). Luego, dirá de Jeff Koons que "utiliza los objetos como condensadores de deseo" (Bourriaud, 2014: 27), concluyendo audazmente: "no miramos sino lo que está bien mostrado, es decir que no deseamos sino lo que es deseado por otros" (Bourriaud, 2014: 28). Dedicar varias páginas por separado al trabajo de Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Maurizio Cattelan, y Pierre Joseph. De Rirkrit Tiravanija sería interesante mencionar, por su relación quizás con lo maquínico, *Untitled, 1996 (One revolution per minute)* (Figura 2.2.3.3.):



Figura 2.2.3.3. Rirkrit Tiravanija, *Untitled, 1996 (One revolution per minute)*, 1996

Un puesto de panqueques, rodeados por una mesa invadida por los visitantes, domina el centro de un laberinto hecho de bancos, catálogos, cortinajes; cuadros y esculturas de los años ochenta. [...] Esta exposición manifiesta claramente una voluntad de inventar nuevos vínculos entre la actividad artística y el conjunto de las actividades humanas, construyendo un espacio narrativo que captura obras y estructuras de lo cotidiano dentro de una forma-escenario. [...] La "gente" es uno de los componentes de la exposición. En lugar de limitarse a mirar un conjunto de objetos que se ofrecerá para su apreciación, las personas son llevadas a moverse entre ellos. Será pues a través del uso que le de la población que la ocupa como se constituirá el sentido de la exposición. (Bourriaud, 2014: 55–56)

Podría decirse, que la propuesta de Tiravanija funciona como una sala de máquinas, como se ha descrito en la cita que abre el apartado (Página 113): "máquinas de máquinas. con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente" (Deleuze y Guattari, 1998: 11).

Es conveniente, por engazarla con Deleuze y Guattari antes de cerrar con Bourriaud, transcribir la siguiente cita que este último hace de Deleuze: "Las cosas y los pensamientos se activan y crecen en el medio, hay que instalarse en ese lugar, pues es ahí donde se produce el pliegue" (Deleuze, 2019: 138), para a continuación, añadir: "la pregunta artística ya no es: '¿qué es lo nuevo que se puede hacer?', sino más bien: '¿qué se puede hacer con?'" (Bourriaud, 2014: 13).

Por otra parte, Guy Debord y Gil Wolman, acuñan el célebre término situacionista *détournement* para referirse al ejercicio de tomar elementos provenientes del *establishment* o cultura dominante, como anuncios, textos, imágenes o cualquier otro contenido mediático, y desviarlos de su contexto original con un fin crítico:

Todos los elementos, tomados de cualquier parte, pueden ser objeto de nuevos abordajes. [...] Todo puede servir. Es obvio que no solamente podemos corregir una obra o integrar diferentes fragmentos de obras perimidas dentro de una nueva, sino también cambiar el sentido de esos fragmentos y alterar de todas las maneras que se consideren buenas lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas. (Debord y Wolman, 1956)

Este concepto tuvo una gran influencia en el imaginario visual de la primera ola del punk británico en 1977: personajes como Malcolm McLaren y una joven Vivienne Westwood, bajo la incipiente filosofía del *do it yourself*, aplicaron esta misma fórmula en sus creaciones textiles, usando por ejemplo el icónico diseño que Jamie Reid realizó para un sencillo de los Sex Pistols, en el que presenta una foto de la reina Elizabeth acompañada del lema nacional *God Save The Queen* y el nombre de la banda, o combinando en otra prenda, la cruz cristiana con la gamada bajo el rótulo de *Destroy* (Figuras 2.2.3.4. y 2.2.3.5.):



Figuras 2.2.3.4. y 2.2.3.5. Malcolm McLaren y Vivienne Westwood (Seditionaries), *God Save The Queen and Destroy T-shirts*, 1977

Esta reapropiación sin escrúpulos de toda clase de símbolos con una fuerte carga ideológica, a veces contradictoria, vaciándolos del contenido al que aluden al dotarlos de un nuevo significado y contexto, vendría a desactivarlos y a evidenciar su carácter manido y desfasado como dispositivos que construyen modos de pensar la posmodernidad, casi profetizando el *modus operandi* del incipiente mercado neoliberal.

Respecto a esta cuestión de los dispositivos o gadgets, que ya se introdujo con las aportaciones de Juan Manuel Heredia (Página 109) y Baremlitt (Página 115), es idóneo traer a colación para su asimilación, el pequeño ensayo del pensador biopolítico Giorgio Agamben *¿Qué es un dispositivo?* (2006), donde toma este término foucaultiano: "conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por él" (Foucault, 1994, como se citó en Agamben, 2015: 11) y lo expande. Sitúa su origen, en primer lugar, en la positividad hegeliana, según Hyppolite "el elemento histórico, con toda la carga de reglas, ritos e instituciones que un poder externo impone a los individuos pero que, [...] éstos internalizan en un sistema de creencias y de sentimientos" (Agamben, 2015: 14), para ligarlo luego con la *oikonomía*, administración del *oikos* (casa), raíz griega de economía, que según sus investigaciones "jugó un papel decisivo en la teología" (Agamben, 2015: 18) y en la constitución de la Trinidad, ya que en cuanto "a su ser y a su sustancia, Dios [...] es uno, pero [...] en cuanto a su *oikonomía*, [...] el modo en que administra su casa, es triple. [...] Dios le confía a Cristo la "economía" [...] de la historia de los hombres" (Agamben, 2015: 19), convirtiéndose por tanto en "el dispositivo a través del cual el dogma de la Trinidad y la idea de un gobierno providencial divino del mundo se introdujeron en la fe cristiana" (Agamben, 2015: 19). Lo interesante, es que la traducción latina de la *oikonomía* griega sería *dispositio*, del que deriva dispositivo (Agamben, 2015: 20), lo que permite a Agamben conectarlo con esta

herencia teológica (Agamben, 2015: 20–21), armar la siguiente definición y lanzar una batería de ejemplos:

El término dispositivo nombra aquello en lo cual y a través de lo cual se realiza una actividad pura de gobierno sin ningún fundamento en el ser. Por esta razón, los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir un sujeto. [...] Llamaré dispositivo a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no sólo las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., [...] sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, los ordenadores, los teléfonos móviles y –por qué no–, el lenguaje mismo, que quizás es el más antiguo de los dispositivos". (Agamben, 2015: 21–24)

Volviendo a Deleuze y Guattari, estos observan en el arte y la literatura una copiosa producción de máquinas absurdas, "ya por indeterminación del motor o de la fuente de energía, ya por imposibilidad física de la organización de las piezas trabajadoras, ya por imposibilidad lógica del mecanismo de transmisión" (Deleuze y Guattari, 1998: 395) y citan como ejemplo el *Dancer-Danger* (1890) de *Man Ray* (Figura 2.2.3.6), del que dirán:

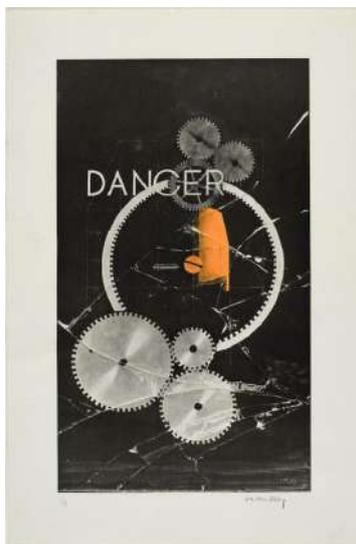


Figura 2.2.3.6. Man Ray, *Dancer-Danger*, 1890

Presenta dos grados de absurdidad: los grupos de ruedas dentadas no pueden funcionar, como tampoco la gran rueda de transmisión. En la medida que esta máquina se considera que representa el torbellino de un bailarín español, podemos decir: traduce mecánicamente, por el absurdo, la imposibilidad para una máquina de efectuar por sí misma tal movimiento (el bailarín no es una máquina). Pero también podemos decir: ahí debe haber un bailarín como pieza de máquina; esta pieza de máquina no puede ser más que un bailarín;

ésa es la máquina de la que el bailarín es una pieza. Ya no se trata de enfrentar al hombre y la máquina para evaluar sus correspondencias, sus prolongamientos, sus posibles o imposibles sustituciones, sino de hacerlos comunicar a ambos para mostrar cómo el hombre forma una pieza con la máquina, o forma pieza con cualquier otra cosa para constituir una máquina. (Deleuze y Guattari, 1998: 395–396)

Tras derivar la atención hacia otros autores, se volverá a la fuente primaria para cerrar este apartado dedicado a las máquinas deseantes, con un fragmento en el que Deleuze y Guattari ponen el acento en su dimensión estética, criticando las propuestas de los llamados "pintores maquínicos" y de Duchamp. Los autores, no entienden el arte como un medio para ilustrar el concepto de las máquinas deseantes, sino que este, una vez conquistada su grandeza, "crea cadenas de descodificación y de desterritorialización que instauran, que hacen funcionar máquinas deseantes" (Deleuze y Guattari, 1998: 379):

Los pintores maquínicos han insistido en que no pintaban máquinas como sustitutos de naturalezas muertas o de desnudos; la máquina no es objeto representado del mismo modo que su dibujo no es representación. Se trata de introducir un elemento de máquina, de tal modo que forme pieza con otra cosa sobre el cuerpo lleno de la tela, aunque sea con el cuadro mismo, para que sea, precisamente, el conjunto del cuadro el que funcione como máquina deseante. [...] En Picabia, el dibujo forma una pieza con la inscripción heteróclita, de tal modo que debe funcionar con ese código, con ese programa, induciendo una máquina que no se le parece. Con Duchamp, el elemento real de máquina está introducido directamente, valiéndose por sí mismo o por su sombra, o por un mecanismo aleatorio que induce entonces a las representaciones subsistentes a cambiar de rol y de status: *Tu me* (Figura 2.2.3.7.). La máquina se distingue de toda representación (aunque siempre podamos representarla, copiarla, de una manera que por otra parte no ofrece ningún interés), y se distingue de ella porque es Abstracción pura, no figurativa y no proyectiva. Léger mostró claramente que la máquina no representaba nada, sobre todo no por sí misma, ya que ella misma era producción de estados intensivos organizados: ni forma ni extensión, ni representación ni proyección, sino intensidades puras y recurrentes. Unas veces sucede, como en Picabia, que el descubrimiento de lo abstracto conduce a los elementos maquínicos, otras veces ocurre lo contrario, como para muchos futuristas. (Deleuze y Guattari, 1998: 400)



Figura 2.2.3.7. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918

2.2.4. Cuerpo sin órganos

La primera acepción de cuerpo recogida en el diccionario de la Real Academia Española lo define como:

cuerpo

Del lat. *corpus*.

1. m. Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos.

(Real Academia Española, s.f., definición 1)

Deleuze y Guattari parecen ir en contra de esta definición con el llamado cuerpo sin órganos o CsO, una especie de contenedor de las máquinas deseantes y tipo de des-territorialización (Deleuze y Guattari, 2004: 138), un estado de indeterminación y fluidez en el que la estructuración del cuerpo y la realidad no está regida por la organización y funciones típicas de los órganos. En lugar de una entidad física y biológica, el cuerpo sin órganos es un campo de posibilidades y potencialidades, un espacio desmantelador de estructuras y jerarquías, que facilita la experimentación y la creatividad: "No es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que lo que hace de órganos [...] se distribuye [...] bajo la forma de multiplicidades moleculares", cuya naturaleza, de nuevo, es el rizoma (Deleuze y Guattari, 2004: 37): "Llámesese [...] Cuerpo sin Órganos [...] al Cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado, y a todo lo que circulaba por ese cuerpo, partículas submoleculares y subatómicas, intensidades puras, singularidades libres prefísicas y previtales" (Deleuze y Guattari, 2004: 51).

En realidad, el cuerpo sin órganos es una fórmula extraída de la creación radiofónica de Antonin Artaud *Para terminar con el juicio de Dios* (1947), en la que lanza una diatriba contra este límite de la corporalidad, abogando por vaciar al cuerpo de sus órganos para hacer de nuevo al hombre:

—Llevándolo por última vez

a la mesa de autopsias para

rehacerle su anatomía.

El hombre está enfermo porque está mal

construido.

Átenme si quieren,

pero tenemos que desnudar al hombre

para rasparle ese microbio que lo pica

mortalmente

dios

y con dios

sus órganos

porque no hay nada más inútil que un órgano.

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin
órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos
y lo habrán devuelto a
su verdadera libertad. (Artaud, 1975: 30–31)

Calificarán esta emisión de "experimentación no sólo radiofónica, sino biológica, política [...] Corpus y Socius, política y experimentación" (Deleuze y Guattari, 2004: 156). Los autores entienden que esta aversión delirante de Artaud a los órganos se extiende a su organización: el organismo, "el sistema del juicio de Dios, el sistema teológico [...] la operación de Aquél que hace un organismo" (Deleuze y Guattari, 2004: 163), en el que cada órgano cumple su función asignada y no se permite variación alguna, restringiendo su potencialidad:

Poco a poco nos vamos dando cuenta de que el CsO no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. Es cierto que Artaud libra una batalla contra los órganos, pero al mismo tiempo está contra el organismo, su enemigo es el organismo [...] El CsO no se opone a los órganos, sino que, con sus "órganos verdaderos" que deben ser compuestos y situados, se opone al organismo, a la organización orgánica de los órganos. [...] El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato en el CsO, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil. Los estratos son ataduras, pinzas. (Deleuze y Guattari, 2004: 163)

Además, esta dimensión de llevar al hombre "a la mesa de autopsias para rehacerle su anatomía" (Artaud, 1975: 30), tiene reminiscencias de la conocida frase de Isidore Ducasse, el Conde de Lautréamont en *Los Cantos de Maldoror*: "Bello [...] como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección" (Lautréamont, 2006: 163), que tanto gustaba a los surrealistas por sus posibilidades creativas y por ser "un ejemplo muy conocido, casi clásico, del fenómeno [...] de que la aproximación de dos (o más) elementos aparentemente extraños entre sí en un plano ajeno a ellos mismos provoca las explosiones poéticas más intensas" (Historia del Arte, 2023). A propósito de esta dinámica y en relación con el ecléctico rastro parisino de los años 20 que frecuentaban los surrealistas, el crítico de arte Robert Hughes, en el episodio 5 de la famosa serie documental sobre el arte moderno *The Shock of the New* rodada para la BBC dirá:

Nunca sabes lo que te puedes encontrar aquí. Este rastro era como la mente inconsciente del capitalismo, contenía los excedentes reprimidos. Aquí es donde la máquina de coser se encontró con el paraguas sobre la mesa de operaciones y a su debido tiempo tuvo toda una extensa prole, una nueva obra de arte: el objeto surrealista. (Hughes, 1980)

Bajo esta lógica, Man Ray, al cual se le entrevista justo a continuación, creó su pieza *Cadeau (Regalo)* (1921, rehecho en 1963) (Figura 2.2.3.8.). Sobre ella dirá:

Un objeto es el resultado de mirar algo que en sí mismo no tiene ninguna cualidad o encanto. Cojo algo que no tiene ningún significado en sí, no me importa en absoluto las cualidades estéticas del objeto. [...] En mis primeros días en París cuando pasé por delante de una ferretería y vi una plancha en el escaparate me dije: ahí tienes un objeto que es casi invisible, quizá pueda hacer algo con él. Lo que hice fue añadirle algo que fuera provocativo, así que cogí una caja de clavos y los pegué en fila para hacerlo tan inútil como pensaba. Pero no hay nada inútil, siempre puedes encontrar un uso hasta para el objeto más extravagante. (Ray, 1980)



Figura 2.2.3.8. Man Ray. *Cadeau*, 1921

Hughes (1980), rematará: "El culto de los objetos subrayó otro aspecto de la imaginación surrealista: la creencia de que lo maravilloso, ese estado casi de excitación sexual que Bretón llamó «belleza convulsiva», estaba siempre a mano, oculto justo bajo la piel de la realidad".

En concordancia con este hilo de reflexiones de Deleuze y Guattari, Artaud, Hughes y Man Ray, en torno a la idea de la mesa de operaciones, el autor propone la pieza *Body Bussines* (Página 54). En cierto sentido, un jamonero es una mesa de disección. Un objeto donde se deposita un cuerpo, o parte del mismo, para reorganizarlo mediante su partición. Este "culto de los objetos" (podría decirse: fetichismo) del que habla Hughes (1980) para relacionarlo con la belleza convulsiva bretoniana, está también presente en los elementos bondage (pulsera y collar).

Deleuze y Guattari lanzan profusamente apuntes sobre el cuerpo sin órganos a lo largo de los dos tomos, pero le dedican un capítulo concreto en *Mil Mesetas: ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*. Este, comienza con la siguiente ilustración y pie de imagen:

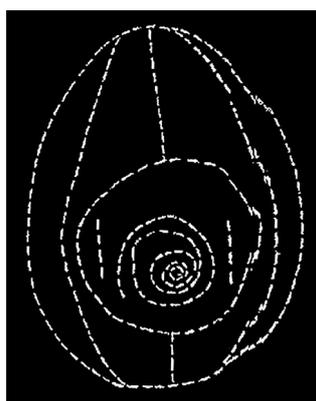


Figura 2.2.3.9. El huevo dogón y la distribución de intensidades

De nuevo Gregório Baremlitt (2003: 97–99), en su ya mencionado libro *Introdução à Esquizoanálise*, rescata algunas posibles definiciones del CsO: "Grado Cero de las intensidades" (Deleuze y Guattari, 1998: 350; Deleuze y Guattari, 2004: 59), "lo improductivo" (Deleuze y Guattari, 1998: 17), lo "no creado", y rastreando las influencias que llevaron a ambos a usar el huevo como imagen ilustrativa del mismo, fija su origen en el "Huevo Tántrico" de las religiones hindúes, seguido del "Huevo Cósmico" al cual se referían los Dogones, una tribu africana, para nombrar al universo (como muestra el pie de imagen 2.2.2.3.) y por último, del "Huevo Genético" de la biología molecular moderna:

Todos estos "huevos" tienen la particularidad de generar todo, no obstante estar, en sí mismos, compuestos no de "partes" morfológicamente determinables, sino de "ejes", "umbrales", "grados" de fuerza generativa pluripotente. De esa manera, es imposible saber qué "región" de estos generará cada parte de las realidades circunscriptas que son capaces de producir. [...] Estos "cuerpos" se caracterizan por ser atravesados por flujos, que se mueven de acuerdo a ejes, que se distribuyen en gradientes y que forman áreas energéticas móviles caracterizadas por grados de intensidad. [...] Las diferencias intensivas del Cs. Os. son puras y reales diferencias, sólo que no están dadas en las dimensiones de la temporalidad y de la espacialidad, sino en la dimensión de la potencia. (Baremlitt, 2003: 97–99)

Para terminar, Baremlitt también recuerda el lugar privilegiado que ocupan pensadores como Spinoza, Leibniz, Kant, Nietzsche y Bergson en el imaginario filosófico de Deleuze y Guattari, y destaca sus reflexiones en torno a la realidad como otra influencia fundamental en la constitución conceptual del CsO. Los autores, se preguntan acerca de la obra cumbre de Spinoza: "¿No sería la *Ética* el gran libro sobre el CsO?" (Deleuze y Guattari, 2004: 159), Baremlitt señala las similitudes entre la sustancia spinoziana y el CsO: "La sustancia es generadora de todo lo que ES. Tiene infinitos atributos (que son trazos que definen la sustancia), que se van a realizar como un número limitado

de Modos. La Sustancia es omnipotente, y en ella están potencialmente incluidas sus producciones" (Baremlitt, 2003: 100). La concepción de Leibniz de la realidad formada por pliegues, habiendo sido estudiada por Deleuze en *El pliegue: Leibniz y el Barroco* (1988), se asemeja también al CsO: para Leibniz "la realidad está compuesta por unidades comunicables entre sí. [...] Dentro de esa pluralidad de mundos "co-posibles" [...], la unidad de esa mónadas se hace en Dios. [...] Las mónadas están distribuidas en capas, cada una de ellas infinitamente plegada" (Baremlitt, 2003: 100). Deleuze y Guattari toman también de referencia el concepto kantiano de "calidades intensivas", tercera dimensión de la materia, junto con la cantidad y la calidad, en la formulación de las llamadas "intensidades puras" (Deleuze y Guattari, 2004: 159) "que sólo se realizan como 'individuaciones', [...] cuya originalidad sólo puede ser medida como un "grado", [...] un color, o un sonido, o un verano. Cada una [...] tiene una singularidad que sólo puede ser identificada como 'un grado de sí misma'" (Baremlitt, 2003: 100). Por otra parte, ensalza la propuesta nietzschiana de "transvaloración de todos los valores" (Baremlitt, 2003: 101), al servicio de la creación de nuevos sujetos por parte de la Voluntad de Poder, capacidad subyacente de toda la realidad, y su crítica a los valores occidentales: "expresión del triunfo de las Fuerzas Reactivas que pueden conducir a la Voluntad de Poder al extremo de ser 'Voluntad de Nada'" (Baremlitt, 2003: 100–101). Por último, rescata la idea de Bergson sobre lo Real, lo Posible y lo Imposible:

Lo Imposible se define como lo que no es Posible, éste se define como lo que "puede llegar a ser Real", es decir, se define desde lo Real. Real y Posible tienen así un mismo concepto. Pero la Realidad está compuesta también por lo Virtual, o sea, por lo que aún no se actualizó. De modo que, al actualizarse, transforme radicalmente lo que se consideraba Real, Posible e Imposible. Sucede que lo Virtual, aún siendo la parte más importante de la Realidad, es impensable, impredecible, dado que tiene otro Concepto que es el de lo Real, Posible, etc. (Baremlitt, 2003: 101)

Como conclusión, sería interesante mencionar el conjunto de prácticas que Deleuze y Guattari enumeran en el ya citado capítulo *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*. Como respuesta instantánea a este interrogante, dejan claro en los primeros párrafos: "El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite", y su búsqueda, es ejercicio que "puede ser terrorífico" y conducir "a la muerte" (Deleuze y Guattari, 2004: 155–156). Tras estas macabras declaraciones, especifican: "El CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos" (Deleuze y Guattari, 2004: 156) y ejemplifica procesos: del cuerpo hipocondríaco, "cuyos órganos están destruidos, la destrucción ya está consumada, ya nada pasa" (Deleuze y Guattari, 2004: 156), del cuerpo paranoico, "cuyos órganos no cesan de ser atacados por influjos, pero también reconstituidos por energías exteriores" (Deleuze y Guattari, 2004: 156), del cuerpo esquizofrénico, "accediendo a una lucha interior activa que libra contra los órganos y cuyo

precio es la catatonía" (Deleuze y Guattari, 2004: 156), del cuerpo drogado (citando a Burroughs):

"El organismo humano es escandalosamente ineficaz; en lugar de una boca y de un ano, que corren el riesgo de estropearse, ¿por qué no podría haber un sólo orificio polivalente para la alimentación y la defecación? Se podría obturar la boca y la nariz, rellenar el estómago y abrir directamente en los pulmones un agujero de ventilación, así tenía que haber sido desde un principio" (Burroughs, 1964: 146)

Y del cuerpo masoquista, que:

Se hace coser por su sádico o su puta, coser los ojos, el ano, el uréter, los pechos, la nariz; se hace inmovilizar para detener el ejercicio de los órganos, despellejar como si los órganos dependieran de la piel, sodomizar, asfixiar para que todo quede herméticamente cerrado. (Deleuze y Guattari, 2004: 156)

Acto seguido, vuelven a preguntarse: "¿Por qué esta cohorte lúgubre de cuerpos cosidos, vidriosos, catatonizados, aspirados, cuando el CsO también está lleno de alegría, de éxtasis, de danza?" (Deleuze y Guattari, 2004: 156). No se trata de llenar el cuerpo, de recobrar nuestro yo, a la manera del psicoanálisis tradicional, sino de deshacerlo más aún, de vaciarlo, porque "El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo" (Deleuze y Guattari, 2004: 157), "está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. [...] No es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo (Deleuze y Guattari, 2004: 158).

Crash (1973) (Figura 2.2.3.10.) , sonada novela de J. G. Ballard, adaptada cinematográficamente por David Cronenberg (1996), trata de las relaciones entre un grupo de personas que comparten una enfermiza obsesión con los accidentes de tráfico, de los cuales obtienen excitación sexual. Esto les llevará a realizar peligrosas prácticas como filmarlos, provocarlos e incluso llegar a experimentarlos en primera persona, poniendo en riesgo su integridad física, sufriendo roturas, desgarres y amputaciones. Esta vorágine de coches, choques, placer y autodestrucción inseparablemente unidos, evocan de forma directa al conjunto de prácticas recién descritas del yonqui, el masoquista, contenidas en *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* (Página 123), y al propio concepto de máquinas deseantes. También podría decirse, por encontrar un nexo con la historia del arte, que contiene reminiscencias a al cuarto punto del *Manifiesto Futurista* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti, que sienta los principios estético-políticos del futurismo italiano: "Un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia" (Marinetti, 1978: 130)



Figura 2.2.3.10. Fotogramas de David Cronenberg, *Crash*, 1996

Sean McQueen, en un interesantísimo artículo web, *Seducing-machines: Baudrillard, Deleuze, and Crash*, hará una comparativa de las posibles nociones extraíbles del pensamiento de Baudrillard, Deleuze y Guattari para el análisis de *Crash*:

En este sentido, las nociones de Baudrillard y Deleuze sobre lo esquizofrénico no son tan distintas como supone el primero (1988: 27): más que caracterizarse por la desconexión con lo real, la experiencia esquizofrénica presenta una intensa proximidad al simulacro y a la inmersión en lo hiperreal. Para este último, mientras que el deseo produce lo real, el esquizofrénico también busca intencionalmente “el ángulo exterminador” (Deleuze y Guattari, 2009: 35) de la producción y el capital. Esta es la excepción más que la regla en Deleuze, por lo que aplicarla al *Crash* de Ballard sería menos convincente que ubicarla dentro de la filosofía más amplia de Baudrillard, según la cual “el histérico combina la pasión por la seducción con la de la simulación” (1990: 119). Más bien, son sus filosofías de la representación y la imagen cinematográfica las que son sorprendentemente similares, ya que ambas enfatizan la autonomía de la imagen y la percepción inhumana, y están centradas en el objeto. (McQueen, 2017)

2.2.5. Interrelaciones máquina-cuerpo y otras aproximaciones

Lo primero y más evidente a destacar de la relación entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos es que el segundo, sería una especie de contexto, espacio, soporte... de operación de las primeras, no sin ofrecer resistencia. Esta tensión, es descrita en *El Anti Edipo* de la siguiente forma:

Entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos se levanta un conflicto aparente. Cada conexión de máquinas, cada producción de máquina, cada ruido de máquina se vuelve insoportable para el cuerpo sin órganos. (Deleuze y Guattari, 1998: 17)

Bajo el título de *Stoner* (2013) (Figura 2.2.3.11.), Andra Ursuța presenta una instalación formada por una máquina para lanzar pelotas de béisbol, que en su lugar arroja piedras. Cada cierto intervalo de tiempo, esta dispara una piedra contra un muro alicatado con azulejos, que van desconchándose a cada impacto. El detalle clave de la pieza es el siguiente: a una distancia corta se observa como del muro cuelgan mechones de pelo negro. Es una alegoría sobre la lapidación de las mujeres. En una entrada de la página web del Palais de Tokyo se describe de la siguiente forma:

La pieza de Andra Ursuța (nacida en 1979, residente en Nueva York) titulada *Stoner* (2013) aborda la violencia ejecutada contra las mujeres, en particular mediante la lapidación. Presenta una pared de color carne cubierta de largos mechones de pelo negro, a la que apunta una máquina que normalmente dispara pelotas de béisbol, que han sido reemplazadas por piedras de imitación. En esta obra de humor negro, la artista también hace referencia a la tradición arcaica de tapiar a seres humanos vivos en los cimientos de los nuevos edificios para garantizar su durabilidad y ahuyentar la mala suerte. Andra Ursuța crea obras inspiradas en sus miedos e historia. Reaccionando a situaciones de crisis que encuentra en las noticias internacionales (violencia doméstica, ataques terroristas, descubrimiento de fosas comunes...), se las arregla para evitar tratar el horror de frente. De forma sutil y misteriosa, enfrenta al visitante con el lado más tenebroso de la humanidad. (Palais de Tokyo, 2016)

Simbiosis conflictiva entre la máquina y el cuerpo. Ambos conforman, como pieza de arte, un circuito: funcionan. Pero la actividad maquina hostiga al cuerpo, como se indica al comienzo de esta página: "Cada conexión de máquinas, cada producción de máquina, cada ruido de máquina se vuelve insoportable para el cuerpo".

Esta obra pudo contemplarse en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, con motivo de la muestra *Extraño. Colección Sandretto Re Rebaudengo*, celebrada del 9 de junio al 8 de enero de 2023:



Figura 2.2.3.11. Andra Ursuța, *Stoner*, 2013

Es interesante observar los diferentes resultados de esta fricción, de esta relación de atracción/repulsión entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos. Lo primero a destacar es que el rol del CsO en la superficie de producción (Figura 2.2.3.2.), varía respecto a la de registro. Baremlitt señala que, en la superficie de registro, el CsO se presenta como un cuerpo lleno, apropiándose de toda la producción y presentándola como generada exclusivamente por él (Baremlitt, 2003: 97), y recuerda que la oposición del CsO no es contra el cuerpo (biológico, por ejemplo), sino contra el organismo, el "cuerpo ya ordenado de la superficie de registro" (Baremlitt, 2003: 97). Estas producciones del CsO en la superficie de registro se evidencian como líneas de fuga, desterritorializaciones, etc., "responsables de todos cambios revolucionarios-deseantes que metamorfosean la realidad [...]. Esas 'novedades' radicales se presentan como 'Individuaciones', [...] nuevas entidades que no pertenecen a ninguna especie conocida. Son lo 'anómalo', lo que no es normal ni anormal (Baremlitt, 2003: 98). En la superficie de producción, sin embargo "las relaciones entre el CsO y las Máquinas Deseantes terminan por producir todo lo que existe". (Baremlitt, 2003: 97).

En segunda instancia: esta tensión entre el cuerpo sin órganos y la producción de las máquinas deseantes va formando un sujeto, "un resto de la producción [...] entre el organismo y lo que no puede ser ordenado". De este lugar desplazado del centro, que ocupa el sujeto como residuo de la producción deseante, Font y Gómez recalcan:

Del sujeto dirán que es un residuo al lado de la máquina, un apéndice de ésta. El sujeto no

está nunca en el centro de la producción, dominando, ya que en el centro está la máquina. El sujeto es un efecto que nace de cada estado de la serie productiva que lo determina en un momento, consumiendo y consumando todos estos estados que le hacen nacer y renacer. Entonces, sobre la superficie de inscripción del CsO se anota algo que pertenece al orden de un sujeto: sin identidad fija, que vaga sobre él, siempre al lado de las máquinas deseantes, descentrado. (Font y Gómez, s.f.)

Esta misma dialéctica entre las máquinas deseantes y el CsO, por otra lado, genera el riesgo de que las máquinas deseantes usurpen su lugar al sujeto, convirtiendo la producción deseante en producción social (Ferreyra, 2003: 101). En su traducción al inglés de las entrevistas a Deleuze *Pourparlers: 1972-1990* (1990), Martin Joughin enmarca este hecho "en la transición de El Anti Edipo a Mil Mesetas" (Deleuze, 1995: 184) donde el sujeto residual generado por las máquinas deseantes es sustituido por el un término mas impersonal: el ya tratado agenciamiento (Página 109). Además, Joughin recalca: "Esta terminología ('máquina deseante') que pertenece al Anti Edipo desaparece en las obras siguiente en provecho de la de 'agenciamiento' y en el interior del agenciamiento, como su plano viviente y creativo, el de máquina y línea abstracta" (Deleuze, 1995: 90).

Julián Ferreyra matiza, para explicar este viraje de la producción deseante hacia producción social:

Claro que no es el residuo de sujeto lo que el agenciamiento elimina (hemos visto que lo mantiene) sino el residuo de sus características nocivas como yo que implica una forma de identidad fija y se supone origen de sus actos. Como ese yo es una ficción y no es en realidad origen de sus actos sino condicionado por el socius, la producción deseante se transforma en producción social. (Ferreyra, 2003: 101–102)

Haciendo un paréntesis, sería relevante en este punto en el que se toca la cuestión social, poner en común esta construcción de la subjetividad propuesta por Deleuze y Guattari, resultado de la tensión entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos, con la requerida, como describe Agamben, por el dispositivo foucaultiano para su funcionamiento, expuesta con anterioridad (Página 109), para obtener una óptica transversal de la formación del sujeto, moldeado tanto interiormente por su propia producción deseante, y exteriormente, por las estructuras e instituciones de poder. Agamben, triangulará la relación entre dispositivo y sujeto introduciendo la noción de sustancia, y situando al sujeto como un resultado del choque ente dispositivos (en plural) y sustancia. En el capítulo 6, matiza:

Tenemos, pues, dos grandes clases, los seres vivientes (o las sustancias) y los dispositivos. Y entre ambos, en tercer lugar, los sujetos. Llamo sujeto a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos. Por supuesto, las sustancias y los sujetos, como en la vieja metafísica, parecen superponerse, pero no completamente. En este sentido, por ejemplo, un mismo individuo, una misma

sustancia, puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación: el usuario de teléfonos móviles, el navegante en internet, el escritor de cuentos, el apasionado del tango, el *no-global*, etc., etc. (Agamben, 2015: 24)

Además de las aportaciones de Agamben, se podrían sumar a esta superposición de lecturas de la relación sujeto-dispositivo, las brillantes contribuciones que desde la sociología ofrece Marshall McLuhan, cuyo interés para este trabajo queda reflejado incluso en el título de una de las piezas de las aportaciones artísticas (Página 76), respecto a la comprensión de los nuevos medios que generan los dispositivos comunicacionales. Bajo su célebre máxima "el medio es el mensaje", capítulo 1 de *Comprender los medios de comunicación* (1964), rebautizado como *El medio es el masaje* (1967) en otro libro en colaboración con el diseñador gráfico Quentin Fiore (Figura 2.2.3.12.) (por un error gramatical editorial que se conservó precisamente por reforzar esta idea), articula una novedosa teoría de los medios en su conjunto, no solamente prestando atención a los más frecuentemente vinculados a su contexto (televisión, cine, prensa moderna, etc.), sino retrotrayendo su análisis hasta los albores del propio lenguaje, concibiéndolos como extensiones del ser humano:

Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física. La rueda es una prolongación del pie, el libro es una prolongación del ojo, la ropa, una prolongación de la piel... El circuito eléctrico, una prolongación del sistema nervioso central. Los medios, al modificar el ambiente, suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas. La prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y de actuar, nuestra manera de percibir el mundo. Cuando esas proporciones cambian, los hombres cambian. (McLuhan y Fiore, 2020: 26–41)

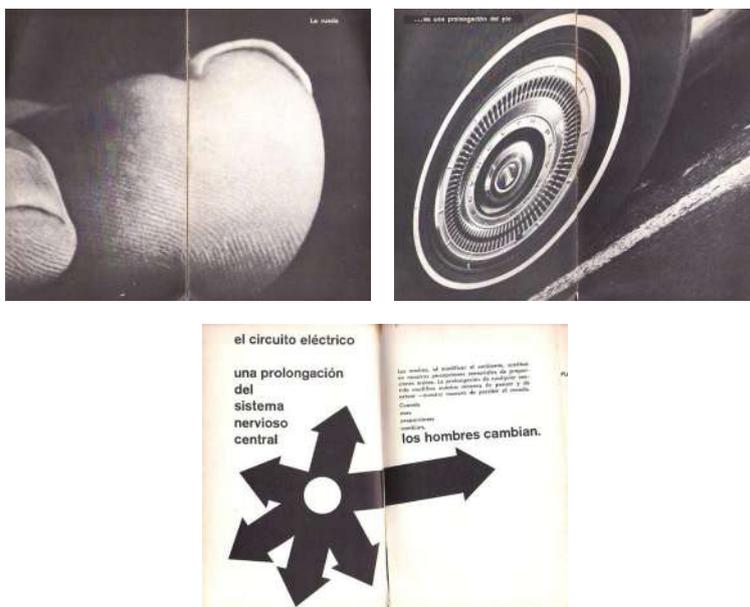


Figura 2.2.3.12. Marshall McLuhan y Quentin Fiore, Algunas páginas de *El Medio es el Masaje*, 1921

Lo significativo aquí es como McLuhan defiende, en contra de una habitual concepción meramente transmisora de los medios, su no neutralidad, hasta el punto de llegar estos a ocupar el lugar del propio mensaje y modificar lo que categoriza como ambiente, según Postman "un complejo sistema de mensajes que impone en el ser humano formas de pensar, sentir, y actuar" (Postman, s. f.), modelando la percepción y cognición de los sujetos y transformándolos radicalmente. Este esquema lleva a McLuhan, por otra parte, a desarrollar la idea de aldea global, un espacio planetario común, fagocitado por el acercamiento e inmediatez de la comunicación a nivel mundial que proporcionan los nuevos medios electrónicos, en el que el que hechos, lugares, personas... distantes, son de repente cercanos, creando una cotidianidad compartida.

Para volver al tema trazando un doble vínculo, se rescatará este clarificador pasaje en el que McLuhan se ocupa de lo maquínico y lo artístico:

Ahora somos conscientes de la posibilidad de ordenar todo el ambiente humano como una obra de arte, como una máquina de enseñar destinada a llevar al máximo la percepción [...]. Los antiambientes, o las contrasituaciones creadas por artistas, proporcionan recursos de atención directa y nos permiten ver y comprender con mayor claridad. (McLuhan y Fiore, 2020: 68)

Lo interesante del pensamiento de McLuhan es su inagotable influencia, llegando incluso a fundar escuelas como la llamada ecología de los medios, "cuyo objeto de estudio son los cambios que han producido las tecnologías y los medios de comunicación en las sociedades a lo largo de la historia" (Islas, 2015). Como también puntualiza Octavio Islas, esta disciplina no se detiene en McLuhan, "e involucra un amplio número de ciencias, como la gramática, la retórica, la semiótica, la teoría de sistemas, la historia, la filosofía, la cibernética, las ciencias de la comunicación, las artes —la literatura— y, por supuesto, la tecnología misma" (Islas, 2015).

Con McLuhan y la ecología de los medios se observa por tanto de nuevo, desde otro enfoque, el condicionamiento que los dispositivos ejercen en los sujetos, insistiendo en la idea de su interdependencia.

Por último, retornando de nuevo a Deleuze y Guattari para cerrar la cuestión de las relaciones entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos, se describirán tres máquinas cuya creación está relacionada con la construcción del sujeto: la máquina paranoica, la máquina milagrosa y la máquina célibe:

Máquina paranoica

Los autores definen, al comienzo de *El Anti Edipo*, a la máquina paranoica como "un avatar de las máquinas deseantes [...] resultado de la relación de las máquinas deseantes con el cuerpo sin órganos, en tanto que éste ya no puede soportarlas" (Deleuze y

Guattari, 1998: 18). Cuando el CsO rechaza los órganos, señalando "el límite externo de la pura multiplicidad que ellos mismos forman en tanto que multiplicidad no orgánica y no organizada" (Deleuze y Guattari, 1998: 336), monta la máquina paranoica. Por tanto "esto es lo que significa la máquina paranoica, la acción de efracción de las máquinas deseantes sobre el cuerpo sin órganos, y la reacción repulsiva del cuerpo sin órganos que las siente globalmente como aparato de persecución" (Deleuze y Guattari, 1998: 18). Según Antonio Rivera García, esta idea se enmarca, tal y como señala Foucault en el prefacio a la edición estadounidense de *El Anti Edipo* titulado *Introducción a la vida no-fascista*, en su primer principio esencial si fuera un manual para la vida cotidiana: liberar "la acción política de toda forma de paranoia unitaria y totalizadora" (Foucault, 1994: 3):

De acuerdo con este programa, Deleuze y Guattari se proponen curar la paranoica con la esquizofrenia, el delirio con el delirio. [...] La máquina paranoica es así una máquina de filiación, que delira sobre un principio de sujeción de todo lo humano, es decir, sobre la sujeción de cualquier saber a un principio, a un déspota o a un soberano. [...] Desde este punto de vista, la misma institución política surge como una máquina paranoica o despótica de filiación y dominio de lo humano, y, por lo tanto, como una institución perseguidora. El soberano (Dios, el príncipe, la ideología, la república, el padre, etc.) adquiere los rasgos de un sujeto paranoico porque de él depende la decisión sobre lo que es humano, y porque se opone a que el *homo sive natura* (*homo natura*) sea *homo historia*. Frente a esta idea paranoica, los filósofos franceses piensan que la naturaleza del hombre carece de esencia porque consiste en la producción continua e incesante de su misma naturaleza. El sujeto, en lo más íntimo de su ser, en su *en sí*, se identifica, en realidad, con un cuerpo sin órganos que nunca puede generarse y definirse del todo. (Rivera García, 2017: 180)

Máquina milagrosa

Una máquina de atracción sucede, puede suceder, a la máquina repulsiva: una máquina milagrosa después de la máquina paranoica. (Deleuze y Guattari, 1998: 20)

Respecto a esta clarificadora frase de los autores, que fijan claramente la entrada en acción de esta segunda máquina deseante, María del Carmen Molina Barea apostilla, vinculándola a la labor codificante del CsO:

Pero esta nueva máquina no está relacionada solamente con una operación de atracción, sino también con otra de registro; pues ya hemos indicado que el "CsO" se encarga de atraer y asimilar los productos libidinales de la síntesis anterior. No deja de ser reseñable esta acción de fijación, por medio de la cual el "CsO" se adosa elementos del flujo deseante. Pues en efecto, el "CsO" corta, separa el encadenamiento deseante, pero a

continuación se apropia de sus productos, ejerciendo sobre ellos determinadas labores de "codificación". (Molina Barea, 2015: 60)

Esta máquina, por tanto, vendría a provocar junto con la máquina paranoica, la tensión atracción/repulsión sobre el CsO, y a fagocitar su apropiación de la producción deseante.

Máquina célibe

Por último, la dialéctica entre las máquinas deseantes y el CsO, además de crear y moldear al sujeto como se ha descrito, crea a su lado "una tercera máquina: la 'máquina célibe', [...] productora de intensidades, estados puros de suspensión entre la vida y la muerte" (Font y Gómez, s.f.). Tal y como la describen Deleuze y Guattari, la máquina célibe, "sucede a la máquina paranoica y a la máquina milagrosa, y [...] forma una nueva alianza entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos, para el nacimiento de una nueva humanidad o de un organismo glorioso" (Deleuze y Guattari, 1998: 25). Esta, vendría a insistir en la dimensión del sujeto como resto de la producción, situado junto a las máquinas deseantes, y a servir de "herramienta ontológica por excelencia del sistema 'anti-edípico', en la medida en que resume el proceso de producción deseante, desembocando en la aparición del sujeto" (Molina Barea, 2015: 64–65).

El término está extraído del libro de Michel Carrouges *Les Machines célibataires* (1954), donde es usado para recopilar una amplia variedad de máquinas fantásticas descubiertas en la literatura. Deleuze y Guattari enumeran: "*La Mariée mise à nu... de Duchamp*", (Figura 2.2.3.13.)



Figura 2.2.3.13. Marcel Duchamp. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923

"la máquina de *La Colonia penitenciaria* de Kafka, las máquinas de Raymond Roussel, las del *Surmále* de Jarry, algunas máquinas de Edgar Poe, la *Eve future* de Villiers, etc." (Deleuze y Guattari, 1998: 26).

La novia desnudada por sus solteros, incluso (1923), también conocida *El Gran Vidrio*, es de las obras más complejas y elaboradas de Duchamp, material y conceptualmente casi inagotable en términos de significado. Consta de dos paneles de vidrio intervenidos con materiales como papel de aluminio, alambre y polvo: en el superior, la novia y una nebulosa; en el inferior, los nueve solteros y las máquinas, o más bien, *La Máquina de los Solteros*, de donde Carrouges toma el título de su libro, llevado al formato expositivo en la muestra *Junggesellenmaschinen / Les Machines célibataires* (Figura 2.2.3.14.) celebrada el *Musée des arts décoratifs* de París en 1975.

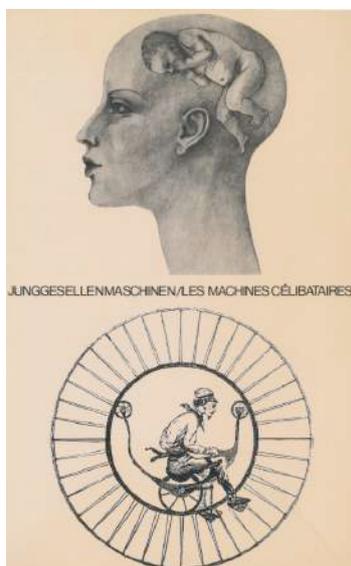


Figura 2.2.3.14. Portada del catálogo de la exposición *Junggesellenmaschinen / Les Machines célibataires*, 1975

Duchamp dio por terminada la pieza cuando, en uno de los transportes para su exhibición, el vidrio se rompió parcialmente, formando grietas que por su simetría funcionaban bien. Duchamp lo reparó cuidadosamente para fijar sus partes, y actualmente forma parte de la colección Arensberg del *Philadelphia Museum of Art*, donde en su página web la presenta de una manera interpretativa:

Es un compendio de las obsesiones artísticas de Duchamp: la sexualidad, el azar, las máquinas, el humor, los juegos de lenguaje y el funcionamiento de la ilusión pictórica. En la mitad superior de la imagen, la Novia, un híbrido máquina-insecto, se desviste y exuda un perfume erótico. En la zona inferior, nueve solteros, que parecen maniqués, están permanentemente aislados de ella y responden produciendo sus propios gases sexuales,

que se procesan a través de una serie de dispositivos mecánicos. (Philadelphia Museum of Art, 2007)

Lo cierto es que Duchamp dejó minuciosamente documentado todo el proceso de ideación y producción en forma de apuntes, bocetos, textos, esquemas explicativos (Anexo 3), descripciones detalladas de cada una de las figuras, etc, que recopilaría en su *Caja Verde* (1934) (Figura 2.2.3.15.):



Figura 2.2.3.15. Marcel Duchamp, *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934

Joseph Nechvatal, en su artículo *Before and Beyond the Bachelor Machine*, donde examina el peso de *La Machine Célibataire* en el arte y la tecnología modernos y contemporáneos, rescata algunas de estas descripciones del propio Duchamp para interpretar la obra valiéndose de conceptos, entre otros autores, de Deleuze y Guattari:

Concibiéndola como una máquina corpulenta erotizada, Duchamp utilizó en sus notas estos términos para describir sus partes: "cilindro sexual", "engranaje del deseo", "depósito de gasolina del amor" y "área general del magneto del deseo". En las notas, Duchamp también identifica los componentes específicos de la máquina de soltero como una paleta de agua, unas tijeras, un molinillo de chocolate, un trineo y nueve moldes de málico. Técnicamente, utilizó un cañón de juguete para disparar cerillas pintadas al suelo de cristal de esta obra para determinar las posiciones de estos nueve moldes málicos que pretendían representar nueve tipos de trabajos, en los que los hombres son moldeados como hombres (todos de clase media o inferior): un cura, un repartidor, un gendarme (policía militar), un coracero (soldado de caballería), un oficial de policía, un enterrador, un adulador, un ayudante de camarero y un jefe de estación de ferrocarril. [...] El pudor que despierta el título no se satisface mirando ni a la novia ni a los solteros, que están unidos entre sí, como una cadena de margaritas de implementos mecánicos o diagramas esquemáticos. Se sitúan muy por debajo de la imponente novia (que apenas parece desnuda y apenas parece mujer), flotando como una avispa en el panel superior, sellada por una tira metálica segmentada. Duchamp imaginó en la sección inferior del Aparato

del Soltero a estos nueve solteros lameculos bloqueados: atrapados en una cadena de estados emocionales repetitivos que revolotean entre la esperanza, el deseo y el miedo.

Esta cadena (o ciclo) emocional me parece clarividente, ya que este estado de miedo-esperanza-aprendizaje se ha convertido en el emblema del arte en general, debido a la condición rizomática (Deleuze y Guattari, 2004) del arte como espectáculo en Internet, que fluye sin cesar en una circularidad en busca de atención (Debord, 2005). (Nechvatal, 2018)

Volviendo, para concluir su exposición, a las máquinas célibes de Deleuze y Guattari: terminando de dar forma al concepto, los autores se preguntan e inmediatamente sentencian, dejando claras las funciones de la máquina célibe en la ecuación máquinas deseantes/cuerpo sin órganos y sus diferencias, respecto a la superada por ella y ya abordada (Página 133) máquina paranoica:

La máquina célibe da fe de una antigua máquina paranoica, con sus suplicios, sus sombras, su antigua Ley. No obstante, no es una máquina paranoica. [...] La cuestión se convierte en: ¿qué produce la máquina célibe? ¿qué se produce a través de ella? La respuesta parece que es: cantidades intensivas. Hay una experiencia esquizofrénica de las cantidades intensivas en estado puro, [...] una miseria y una gloria célibes sentidas en el punto más alto, como un clamor suspendido entre la vida y la muerte, una sensación de paso intensa, estados de intensidad pura y cruda despojados de su figura y de su forma [...] ¿De dónde proceden estas intensidades puras? Proceden de las dos fuerzas precedentes, repulsión y atracción, y de la oposición entre estas dos fuerzas. No es que las propias intensidades estén en oposición unas con otras y se equilibren alrededor de un estado neutro. Por el contrario, todas son positivas a partir de la intensidad = 0 que designa el cuerpo lleno sin órganos. (Deleuze y Guattari, 1998: 25–27)

A modo de cierre, como colofón estético de todas las cuestiones abordadas en estos últimos apartados se mencionará, por su actualidad, la exposición colectiva en el Museo de Arte Reina Sofía: *Maquinaciones* celebrada este mismo año 2023 (<https://www.museo-reinasofia.es/exposiciones/maquinaciones>). Dedicada en exclusivo a la idea de máquina en Deleuze y Guattari, hace un recorrido por la obra de autores como Efrén Álvarez, Ismaïl Bahri, Sammy Balaji, Jean-Pierre Bekolo, Ahmed Bouanani, Touda Bouanani y un largo etcétera. Por su modus operandi reapropiador, en la línea de otros artistas de la postproducción (Página 115) y de al menos una pieza del propio autor: *Body Business* (Página 54), es interesante resaltar la instalación del artista beninés Georges Adéagbo: *La Révolution et les Révolutions"...*! (2016) (Figura 2.2.3.16.), en la que una aparente amalgama de objetos encontrados, artefactos, textos, pinturas, libros, revistas... parece tejer una reflexión sobre como se articula (por las pistas que lanza su título) una máquina revolucionaria.



Figura 2.2.3.16. Georges Adéagbo, *La Révolution et les Révolutions"..."*, 2016

CONCLUSIONES

Tras la finalización del presente trabajo, a continuación se procederá a hacer una breve y concisa evaluación general de la experiencia de su realización, contrastando los resultados obtenidos con las expectativas de cumplimiento de los objetivos fijados en su inicio, destacando lo más relevante de la interrelación entre sus partes, y planteando nuevas líneas de reflexión, investigación y creación que puedan derivarse del mismo:

En primer lugar, cabe recordar la metodología adoptada. En las aportaciones artísticas, se ha priorizado la explicación del proceso técnico, aunque sugiriendo en la descripción del proceso conceptual el siguiente bloque, donde una vez se desplegara el contenido teórico, se volvería a referenciar cada pieza, fagocitando una retroalimentación entre la teoría y la praxis, en sintonía con el proceso creativo del propio autor. Durante este recorrido, se procurarían ir cumpliendo los objetivos fijados, tomados en cuenta en todos los apartados, aunque con un mayor grado de presencia en cada uno, resumidos en el estudio de la presencia e interrelaciones entre los conceptos máquina y cuerpo en *Capitalismo y Esquizofrenia* de Deleuze y Guattari, en diálogo con otros pensadores, creadores, y la obra presentada por el autor, para extraer herramientas conceptuales e influencias artísticas de todo el conjunto.

Por lo general, estos se han cumplido, en la medida en que se ha validado la principal hipótesis: la tendencia posmoderna de estos dos conceptos hacia su indivisibilidad. La obviedad de la misma es relativamente evidente desde el principio, por lo que lo más fructífero a sido, mientras se buscaba demostrarla intentando no abandonar la órbita del núcleo temático, conseguir hilar un número considerable, para la extensión requerida, de avatares adoptados por la máquina-cuerpo, según el enfoque y la intención dados, abriendo la posibilidad de aumentarlo a través de la experimentación en la propia producción del autor y en la exploración de la obra de otros pensadores y artistas, en futuros proyectos artísticos y/o académicos. También ha sido interesante observar como, en la parte final de las argumentaciones teórica y aún dentro del tema, la redacción ha girado en torno al desglose y crítica de una multiplicidad de propuestas teóricas y artísticas que, aunque expuestas resumidamente, han supuesto una lluvia de ideas profundamente agitadora e inspiradora para el autor. Y quizás lo más infructífero, pero a la vez lo más didáctico, haya sido la sensación final de superficialidad, probablemente inevitable dado su envergadura y complejidad, en el tratamiento y acatamiento del tema y los objetivos fijados, a pesar de pretender, como se manifestó al comienzo, ser realista y reducirlos lo máximo posible, sin que lo esencial quedase fuera. Esta sensación confirma la importancia de la capacidad de concreción en un trabajo de este tipo, brindando una lección útil de cara al siguiente, en el caso del autor, su tesis doctoral: El verdadero carácter innovador de un trabajo es alcanzable mediante su limitada selección de contenidos, que permitan insistir a fondo en su análisis para aportar elementos novedosos, escapando de las generalidades y los espacios comunes.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, S. (10 de junio de 2020). *Deshacer el saber, ganar una amistad*. Tierra Adentro. Recuperado el 22 de abril de 2022 de <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/deshacer-el-saber-ganar-una-amistad/>

Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Anagrama.

Aguilar Giménez, A. (2004). *Retórica y post-estructuralismo. Introducción a la materialidad del lenguaje en teoría de la literatura* [Tesis de doctorado, Universitat de València]. TDX (Tesis Doctorals en Xarxa).

Althusser, L. (1967). *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI Editores.

Althusser, L. (2021). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Biblioteca Virtual Omegalfa. <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/ideologia-y-aparatos-ideologicos-del---estado.pdf>

Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios*. Ediciones Caldén.

Baremlitt, G. (2003). *Introdução à Esquizoanálise* (A. Álvarez Contretas, Trad.) Belo Horizonte: Biblioteca Instituto Félix Guattari.

Baudrillard, J. (1990). *Seduction*. St. Martin's Press.

Baudrillard, J (1988). *The Ecstasy of Communication*. Semiotext(e).

Bourriaud, N. (2014). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo editora.

Burroughs, W. (1964). *Le festin nu*. Gallimard.

Carreras, A. (1972). El estructuralismo de Levi-Strauss. *Saitabi*, (22), 23–35. <https://ojs.uv.es/index.php/saitabi/article/view/5638/5397>

Conde Soto, F. (2019) El objeto del deseo: Producción deseante en el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari o falta en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan. *Pensamiento*, 75(285), 963–982. <https://doi.org/10.14422/pen.v75.i285.y2019.009>

Debord, G. & Wolman, G. (1956). Mode d'emploi du détournement, *Les Lèvres Nues*, (8)

Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2007). Mai 68 n'a pas eu lieu: Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent la parole ensemble pour analyser 1984 à la lumière de 1968. *Chimères*, (64), 23–24. <https://doi.org/10.3917/chime.064.0023>

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós Ibérica.

Deleuze, G. (1995). *Negotiations: 1972-1990*. Columbia University Press.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.

Deleuze, G. (2005) *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*. Pre-Textos.

Deleuze, G. (2019). *Conversaciones*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>

Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?*. Editorial Anagrama.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). *El Anti Edipo*. Paidós básica.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Pre-Textos.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2009). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Penguin.

Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Paidós.

Dosse, F. (2010). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Fondo de Cultura Económica de España.

Esperón, J. P., Etchegaray, R., Chicolino, M., & Romano, A. (2016). *Pensar con Deleuze. Pensar de otro modo la realidad, la acción, la creación y el deseo*. Editorial Abierta FAIA.

Fernández Pulido, I. *Fábrica*. Sevilla: Universidad de Sevilla Grado en Bellas Artes (2022) (Citado 2023) [file:///C:/Users/Isaac/Downloads/WAOTFG_461%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Isaac/Downloads/WAOTFG_461%20(1).pdf)

Ferreyra, J. (2003). *ACEDIA : El demonio meridiano y la filosofía de Gilles Deleuze* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Font, D. y Gómez, L. (s.f.). *Perlongher: el cuerpo poético como encarnación de la voz ausente en "Cadáveres"* [Sesión de conferencia]. University of Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/view/772/172>

Foucault, M. (1994). Introducción a la vida no-fascista. *Zona Erógena*, (18). <https://www.politicadelaeducacion.files.wordpress.com/2009/03/michel-foucault-prologo-a-antiedi-po.pdf>

Foucault, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial.

Guattari, F. (1976). *Psicoanálisis y transversalidad*. Siglo XXI Editores.

Heredia, J. M. (2014). Dispositivos y/o Agenciamientos. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 19(1), 83–101. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v19i1.1080>

Herner, M. T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas*, (13). <http://beu.extension.unicen.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/123456789/248/Territorio%2C%20desterritorializaci%C3%B3n%20y.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Historia del Arte. (9 de octubre de 2023). El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección. <https://www.historiadelarte.us/surrealismo/el-encuentro-fortuito-de-una-maquina-de-coser-y-un-paraguas-en-una-mesa-de-disec-cion/>

Huamán, M. Á., Mondonero M, M., & Huamán Andía, B. (2003). *Claves de la deconstrucción*. Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Hurst, A. (20 de mayo de 2019). *Post-Structuralism*. Oxford Bibliographies. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0008.xml>

Islas, O. (2015). La ecología de los medios: metadisciplina compleja y sistémica. *Palabra Clave*, 18(4), 1057-1083. 10.5294/pacla.2015.18.4.5. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6499807.pdf>

Kohan, W. O. (2012). En torno al pensamiento como nomadismo y a la vida como errancia. Entre Deleuze, Maffesoli y Rodríguez. *Ensayo y Error: revista de educación y ciencias sociales*, 21(42), 33–54. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5778792.pdf>

Lacan, J. (1992). *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 17: El Reverso del Psicoanálisis*. Paidós.

Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. Siglo XXI.

Lautréamont (2006). *Los cantos de Maldoror*. Ediciones SED DE BELLEZA.

M, Antonelli. (2011). Deleuze y el estructuralismo. *Memoria Académica*, VIII Jornadas de Investigación en Filosofía. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1246/ev.1246.pdf

Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal.

Martínez, F. J. (1982). Esquizoanálisis (Versus Psicoanálisis). *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 2(5), 25–26. <https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/viewFile/14672/14548>

Martínez, F. J. (2008). *Hacia una era post-mediática. Ontología, política y ecología en la obra de Félix Guattari*. Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos.

McLuhan, M., & Fiore Q. (2020). *El medio es el masaje*. Paidós.

McQueen, S. (25 de noviembre de 2017). *Seducing-machines: Baudrillard, Deleuze, and Crash*. International Journal of Baudrillard Studies. <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/seducing-machines-baudrillard-deleuze-and-crash/#2>

Molina Barea, M. (2015). *La subjetividad “anti-edípica” del “surrealismo español”. Una ontología hecha estética* [Tesis de doctorado, Universidad de Córdoba]. <https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/12849/2015000001148.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Navarro-Fuentes, C. (2020). Deleuze y Guattari. Deseo, literatura y resistencia. *Contribuciones Desde Coatepec*, (33), 99–120. <https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/13861/10643>

Nechvatal, J. (2018). Before and Beyond the Bachelor Machine. *Arts*, 7(4), 67. MDPI AG. <http://dx.doi.org/10.3390/arts7040067>

Negro, M. (2010). Discurso y Superyó en la enseñanza de Lacan Entre 1953 y 1958. *Affectio Societatis*, 1(12), 12. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3703190.pdf>

Orozco Mangú, M. (2017). *El concepto de devenir en la filosofía de Gilles Deleuze* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma del Estado de México]. <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/79909>

Palais de Tokyo. (22 de junio de 2016). *ANDRA URSUTA*. <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/andra-ursuta/>

Pegram, L. (Director y Productor). (1980). The Mechanical Paradise (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión]. En Richardson, D. L. (Director) y Hughes, R. (Guionista y Narrador), *The Shock of the New*. BBC; Time-Life Films.

Pegram, L. (Director y Productor). (1980). The Threshold of Liberty (Temporada 1, Episodio 5) [Episodio de serie de televisión]. En Richardson, D. L. (Director) y Hughes, R. (Guionista y Narrador), *The Shock of the New*. BBC; Time-Life Films.

Philadelphia Museum of Art. (11 de febrero de 2007). *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*. <https://philamuseum.org/collection/object/54149>

Posestructuralismo. (s.f.). En *AIETI. Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Recuperado el 13 de agosto de 2023 de https://www.aieti.eu/enti/post-structuralism_SPA/entrada.html

Post-structuralism. (s.f.). En *New World Encyclopedia*. Recuperado el 13 de agosto de 2023 de <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Post-structuralism>

Postman, N. (s. f.). *What is media ecology?*. Media Ecology Association. <https://media-ecology.org/What-Is-Media-Ecology>

Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 08 de octubre de 2023, de <https://dle.rae.es/cuerpo>

Reberendo, F. (31 de mayo de 2018). *Guilles Deleuze & Félix Guattari*. Esquizoanálisis Web. <https://www.esquizoanalisisweb.com/dg>

Rivera García, A. (2017). Paranoia política contemporánea, un caso de gnosticismo político. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 8(2), 157–185. 10.5281/zenodo.1092719. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6230659.pdf>

Saussure, F. D. (1945). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.

Saussure, F. D. (2004). *Escritos sobre lingüística general*. Editorial Gedisa.

Sazbón, J. (2007). Razón y método, del estructuralismo al post-estructuralismo. *Revista Pensar. Epistemología, política y Ciencias Sociales*, (1), 45–61. <https://www.revista-pensar.org/index.php/pensar/article/view/4/pdf>

Spinoza, B. (2011) *Ética*. Alianza Editorial.

Vásquez Rocca, A. (2016). Derrida: Deconstrucción, 'différence' y diseminación. Una

historia de parásitos, huellas y espectros. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 48(2), 289–301. <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/53302/48914>

RELACIÓN DE IMÁGENES (ÍNDICE DE FIGURAS)

1. PRIMERA PARTE. APORTACIONES ARTÍSTICAS

1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm, Fotografías de Clara Malpica

Figura 1.1.2.1. Primeras imágenes. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.2. Primera composición. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.3. Segunda composición. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.4. Recreación digital. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.5. Apuntes del cuaderno. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.6. Logotipo para la bandeja de aluminio. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.7. Pantalla de serigrafía. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.8. Pruebas de transferencias. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.9. Pruebas de transferencias y serigrafía. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.10. Esquema del montaje. Proceso de: 1.1. Aportación 1: Isaac Fernández, *TV Dinner*, 2023, Microondas, bandeja de aluminio y papel intervenidos con serigrafía, transferencia y letras transferibles, 305,5 x 45 x 31 cm

Figura 1.1.2.11. Cartel del *XXIX Certamen Europeo de Artes Plásticas Universidad de Sevilla*. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://cicus.us.es/expo_ceapus2023/

Figura 1.1.2.12. Fotografías de la exposición (*XXIX Certamen Europeo de Artes Plásticas Universidad de Sevilla*). [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CuXctWmsvx3/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>

1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad), Fotografías del autor

Figura 1.2.2.1. Manual de Antenas. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.2. Diccionario Médico. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.3. Páginas des encuadernadas del manual. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.4. Páginas escaneadas del diccionario médico. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.5. Maquetación. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.6. *Packaging*. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.7. Certificado. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.8. Hoja informativa. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.9. Fotografías de la exposición. Proceso de: 1.2. Aportación 2: Isaac Fernández, *Interferencias*, 2023, Transferencias sobre papel, Serie de 40 ilustraciones en 50 páginas, 40,8 x 604 cm (Serie), 20,4 x 15,1 cm (Unidad)

Figura 1.2.2.10. Cartel de *Generación (a la) Basura*. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://www.instagram.com/p/CuaYH_jK5-k/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D

1.3. Aportación 3: Isaac Fernández, *Body Business*, 2023, *Punching ball*, jamonero, collar y correa, 127 x 16,4 x 54,7 cm, Fotografías del autor

Figura 1.3.2.1. Apuntes del cuaderno. Proceso de: Isaac Fernández, *Body Business*, 2023, *Punching ball*, jamonero, collar y correa, 127 x 16,4 x 54,7 cm

Figura 1.3.2.2. Fotografías de la exposición (*Generación (a la) Basura*), Fotografías de Verónica Cerna

1.4. Aportación 4: Isaac Fernández, *McLuhan for Dummies*, 2023, Videoinstalación: televisor, peana y silla, Medidas variables, Primera fotografía de Verónica Cerna, el resto del autor

Figura 1.4.2.1. Archivo de vídeos. Proceso de: Isaac Fernández, *McLuhan for Dummies*, 2023, Videoinstalación: televisor, peana y silla, Medidas variables

Figura 1.4.2.2. Fotografías de la exposición (*Generación (a la) Basura*), Fotografías de Verónica Cerna

Figura 1.4.2.3. Cartel de *La conjura de las imágenes*

2. SEGUNDA PARTE. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

Figura 2.1.1.1. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, 1945, Editorial Losada. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://hum.unne.edu.ar/biblioteca/apuntes/Apuntes%20Letras/TEXTOS%20DIGITALES%20LING%20C3%9C%20C3%8DSTICA/Curso%20de%20Linguistica%20General.pdf>

Figura 2.2.3.1. Richard Lindner, *Boy with Machine*, 1954, Óleo sobre tela, 102 x 76,4 cm.

[Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://dza2a2q17zktf.cloudfront.net/binaries-cdn/dqzqcuqf9/image/fetch/q_auto,h_920,w_920,dpr_auto,c_fit,f_auto/https://d2u3kfw-d92fzu7.cloudfront.net/catalog/artwork/1478537/1432553181.9474_117_o.jpg

Figura 2.2.3.2. Diagrama de las tres superficies de la realidad, según Deleuze y Guattari, Realizado por el autor.

Figura 2.2.3.3. Rirkrit Tiravanija, *Untitled, 1996 (One revolution per minute)*, 1996, Instalación. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://www.leconsortium.fr/sites/default/files/styles/slide_wide/public/TIRAVANIJA%20R%201996%2050_0.jpg?h=4d3ee5e8&i-tok=RhWa1oLG

Figura 2.2.3.4. Malcolm McLaren y Vivienne Westwood (Seditionaries), *God Save The Queen T-shirt*, 1977, Textil. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://images.ves-tiairecollective.com/cdn-cgi/image/w=768,q=75,f=auto,/produit/camisas-sex-seditionaries-by-vivienne-westwood-malcolm-mclaren-de-algodon-multicolor-37268927-1_2.jpg

Figura 2.2.3.5. Malcolm McLaren y Vivienne Westwood (Seditionaries), *Destroy T-shirt*, 1977, Textil. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRw_eu_WL4g-ohWhKpv-NtUmGVYyA0i7w85Sgx6R1YsVjN-TXmrp

Figura 2.2.3.6. Man Ray, *Dancer-Danger*, 1890, Litografía, 47,3 x 27,5 cm. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cebEaL>

Figura 2.2.3.7. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, Óleo sobre lienzo, escobilla, imperdibles y cerrojo, 69.8 x 303 cm. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://www.sartle.com/media/artwork/tu-m-marcel-duchamp.jpg?style=colorbox_zoom&itok=_jydm9p5

Figura 2.2.3.8. Man Ray, *Cadeau*, 1921, Plancha con clavos, 17 x 10 x 10 cm. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://mambomag.net/wp-content/uploads/2019/10/man-ray-i-le-cadeau-i-el-regalo-1921-gelatina-de-plata-sobre-papel-c-man-ray-trust-ve-gap-barcelona-2017.jpg>

Figura 2.2.3.9. El huevo dogón y la distribución de intensidades. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://4.bp.blogspot.com/-PyvCBRBIT_0/W897Thd5hQI/AAAAAAAAA-FxQ/c6o0Dig01Ws2H0xwSIM5cl3WOGs5ji3WQCLcBGAs/s640/Dogon_1_1.jpg

Figura 2.2.3.10. Fotogramas de David Cronenberg, *Crash*, 1996. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://www.lavozdelsur.es/uploads/s1/30/93/9/accidente.png> y https://2.bp.blogspot.com/-Dp_9Afdbas4/T-QyrkZtAvI/AAAAAAAAATjM/vToURIO3bdc/s1600/Capture-2.jpeg

Figura 2.2.3.11. Andra Ursuța, *Stoner*, 2013, Instalación. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <http://www.caac.es/img/expos/colsandretto02gr.jpg> y <https://artsupp.com/es/artistas/andra-ursuta/stoner-1>

Figura 2.2.3.12. Marshall McLuhan y Quentin Fiore, Algunas páginas de *El Medio es el Masaje*, 1921. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: https://monoskop.org/images/9/9a/McLuhan_Marshall_Fiore_Quentin_El_medio_es_el_masaje_Un_inventario_de_efectos.pdf

Figura 2.2.3.13. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923, Aceite, barniz, láminas de plomo, alambres y polvo sobre dos paneles de vidrio, 277,5 x 175,9 cm. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://naukas.com/fx/uploads/2021/11/duschamp-el-gran-vidrio.jpg>

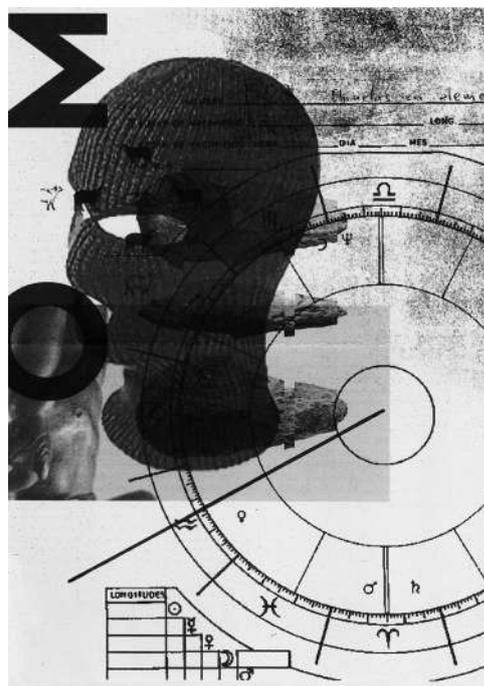
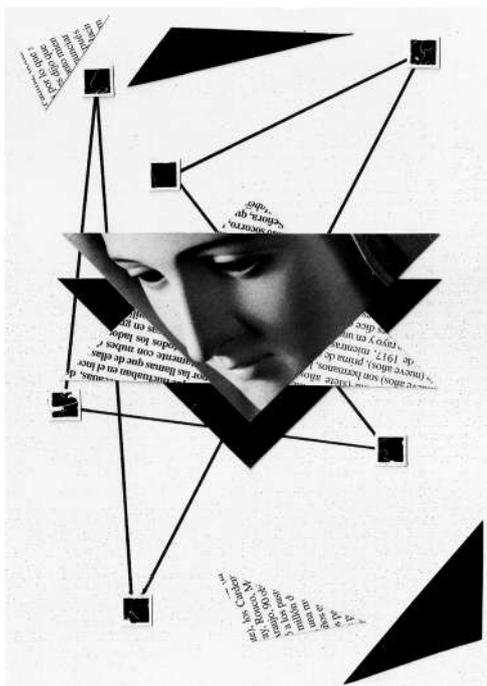
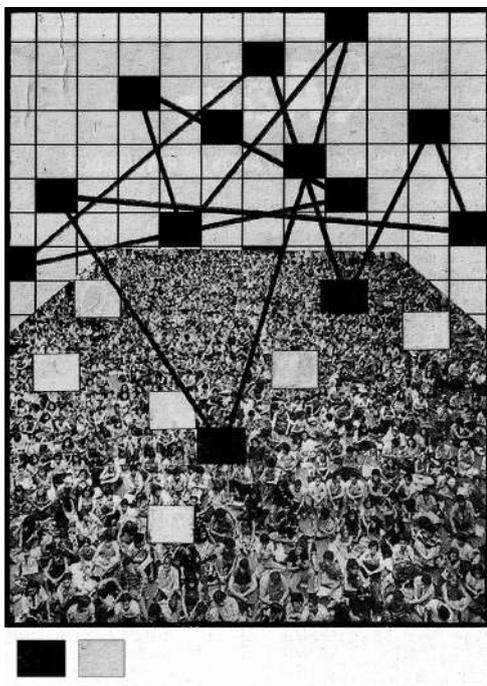
Figura 2.2.3.14. Portada del catálogo de la exposición *Junggesellenmaschinen / Les Machines célibataires*, 1975. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://pictures.abebooks.com/inventory/22701225555.jpg>

Figura 2.2.3.15. Marcel Duchamp, *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934, Cartón, fotografías en blanco y negro, tela y notas manuscritas, 33,2 x 28 x 2,5 cm. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-no-via-desnudada-sus>

Figura 2.2.3.16. Georges Adéagbo, *La Révolution et les Révolutions"../*, 2016, Instalación, Medidas variables. [Consulta: 30-10-2023]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maquinaciones>

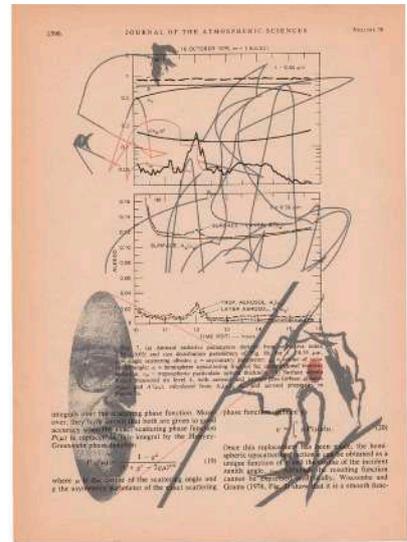
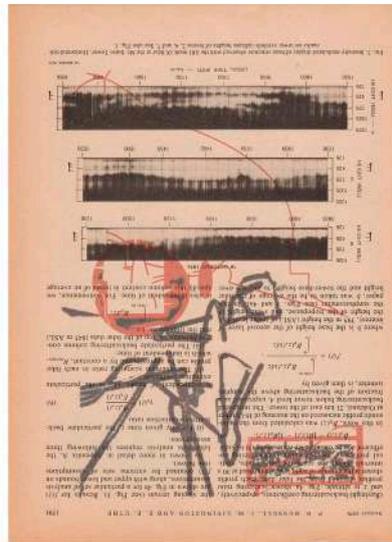
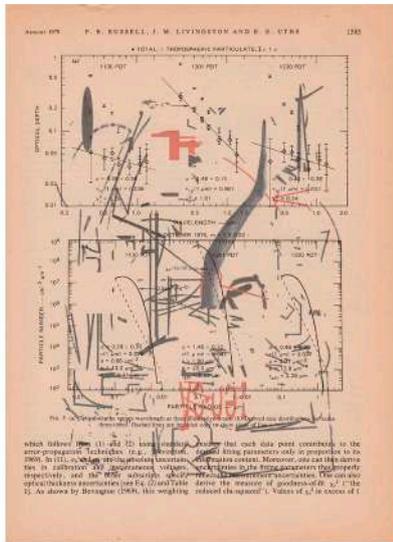
ANEXOS

Anexo 1



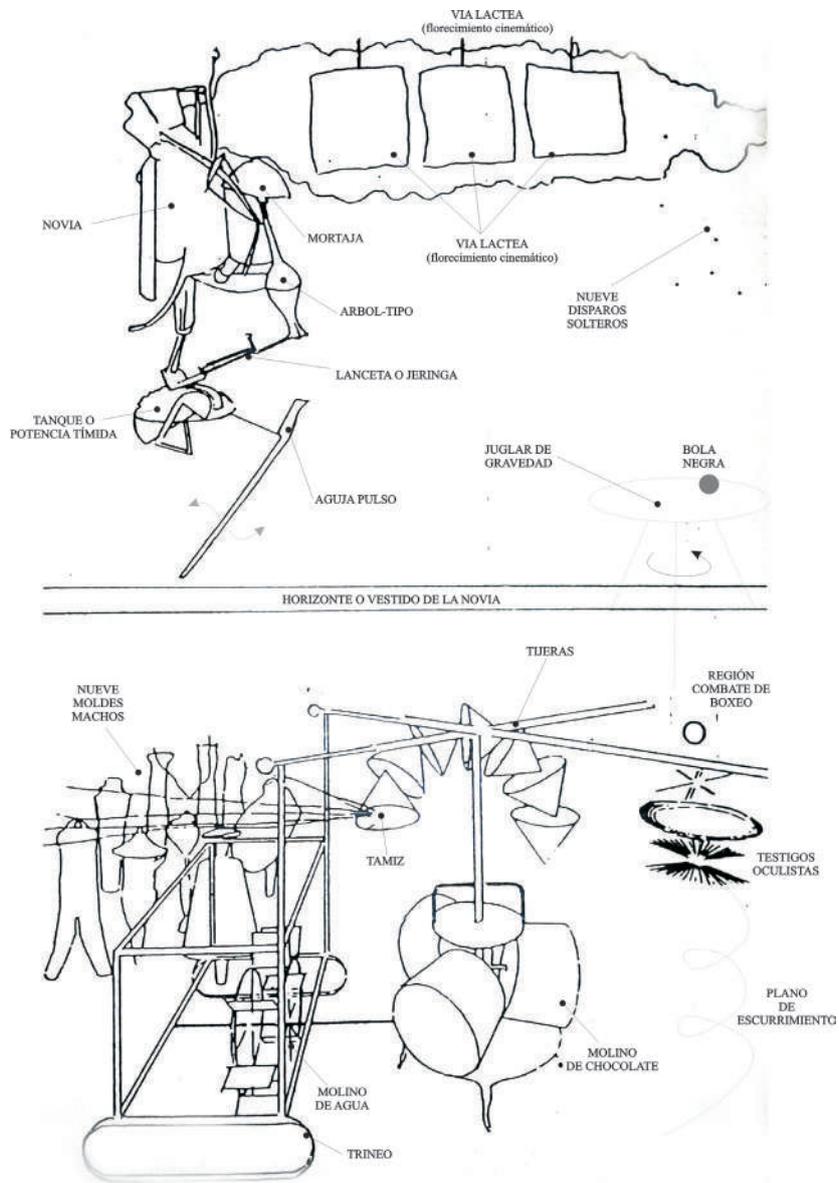
Isaac Fernández, *Sin título*, 2015, Collages pertenecientes al fanzine *Error. Acción magnetográfica*, Último Mono Ediciones

Anexo 2



Isaac Fernández, *Tríptico Adorniano*, 2021, Impresión sobre papel reutilizado, Serie de 3, 26,7 x 57,9 cm (Serie), 26,7 x 19,3 (Unidad)

Anexo 3



Marcel Duchamp, Esquema explicativo de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* [Consulta: 30-10-23]. Disponible en: <https://diegomassariol.files.wordpress.com/2014/01/1915-1923-gran-vidrio-esquema.jpg>

