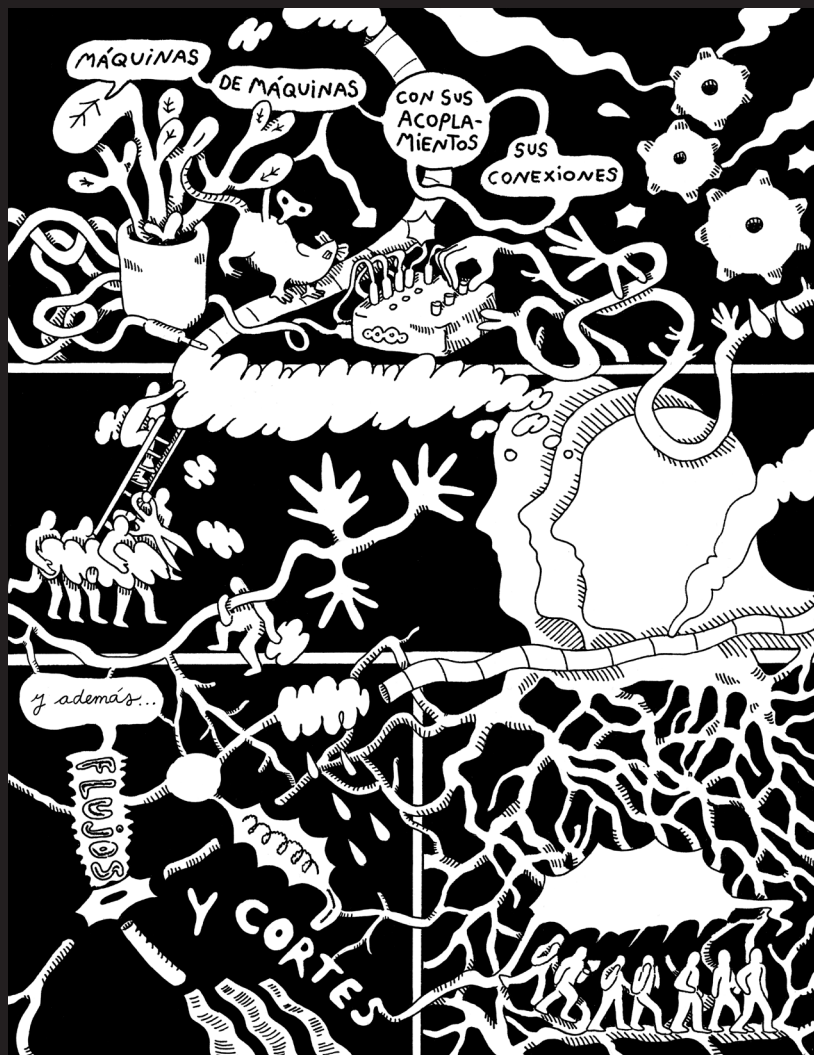


Exposición 21 de junio al 28 de agosto de 2023
Edificio Sabatini Planta 1, Espacio 1, Sala de Protocolo

maquinaciones



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

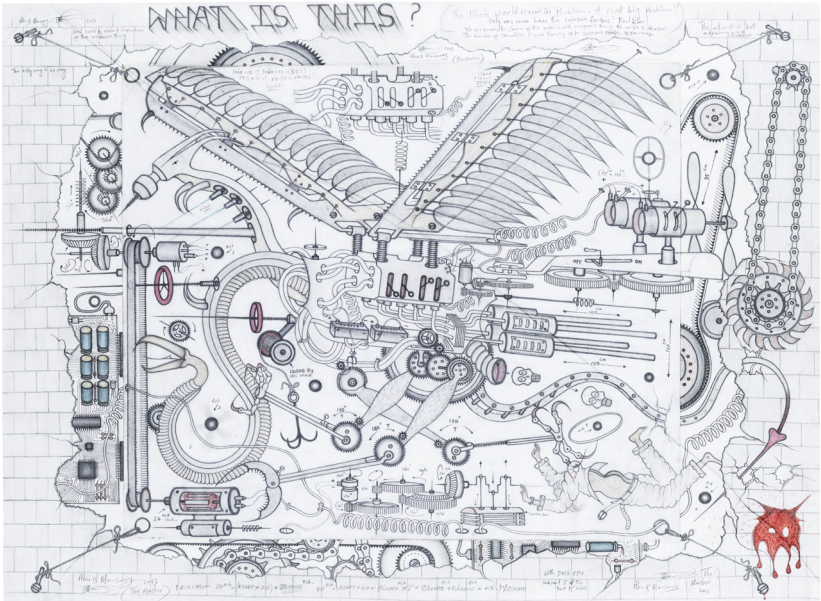
Una de las contribuciones fundamentales de los pensadores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari fue la manera innovadora de concebir una idea de “máquina”, a la que la crítica marxista consideraba una pieza más del engranaje capitalista, alejándola de las funciones instrumentales y técnicas que alienan al individuo. A partir de 1968, la máquina que estos autores conceptualizan se basa en las relaciones de lo humano y no humano, y pone en juego toda una infinidad de enlaces entre tecnologías, saberes y prácticas. Bajo esta premisa, una máquina responde a las exigencias de una determinada coyuntura, consiste en conexiones entre componentes heterogéneos, se moviliza al ritmo de sus flujos o cortes internos y, llegado el caso, se desintegra del mismo modo que se ha constituido. La naturaleza dispar de los elementos múltiples que la conforman, así como el tipo de reordenaciones provisionales que establece, marca un desplazamiento clave de lo estático a lo dinámico, de lo científico a lo sociopolítico, de lo individual a lo colectivo. Desde esta perspectiva, un ejemplo básico de máquina es el bebé que se acopla al pecho de la madre haciendo pasar la corriente de leche a través de ambos cuerpos para después desacoplarse; uno más complejo podría ser un grupo de personas que se alían entre sí para emprender una determinada tarea, generan sinergias con otros grupos e instituciones cómplices, inventan sus propios medios o formas de hacer y, finalmente, se disgregan hasta una nueva ocasión.

Guattari denominó “paradigma estético” al paradigma de la creatividad, considerándolo como el más idóneo para extraer sentido de la existencia en la sociedad actual en la que los focos de subjetivación están intoxicados por protocolos totalizadores del mercado capitalístico tan vacíos como inamovibles. Con la máquina estética como punta de lanza de una forma posible de liberación, Guattari abre el horizonte a una maquinación que abraza la vida como una integración conectiva de afectos no circunscritos tan solo a lo humano, es decir, una “ecosofía” que entrelaza la ecología mental, social y medioambiental.

De acuerdo con este marco teórico, el proyecto previo a la exposición exploró diversas maquinaciones mediante un modelo abierto de investigación colaborativa que ha tratado de poner en valor el deseo individual y colectivo de imaginar otros escenarios. Como resultado, *maquinaciones* reúne a casi medio centenar de artistas, procedentes en su mayoría de la zona del Mediterráneo y África, cuyas obras reflexionan sobre las circunstancias históricas y las condiciones actuales de dichos territorios. Las propuestas expuestas abarcan una amplia variedad de formatos y técnicas, que se articulan en torno a tres ejes interconectados: Máquinas de guerra, Máquinas esquizo y Máquinas de cine y cuidados.

Máquinas de guerra presenta tentativas de acción que, desde lo micropolítico, plantean líneas de fuga de las lógicas preceptivas hacia modos alternativos de organizar lo común. Máquinas esquizo apela al despliegue de las subjetividades fuera de los esquemas psicoanalíticos clásicos. Partiendo de la noción de “psicoterapia institucional”, el “esquizoanálisis” guattariano permite situar los malestares en el espacio social y liberar el deseo reprimido. Por último, el eje Máquinas de cine y cuidados se centra en la imagen en movimiento para abordar modos de subjetivación alejados de lo representacional con el objetivo de corporeizar la experiencia del visionado, instaurar comunidades afectivas o tramar agenciamientos de enunciación colectiva.

De la máquina a las maquinaciones

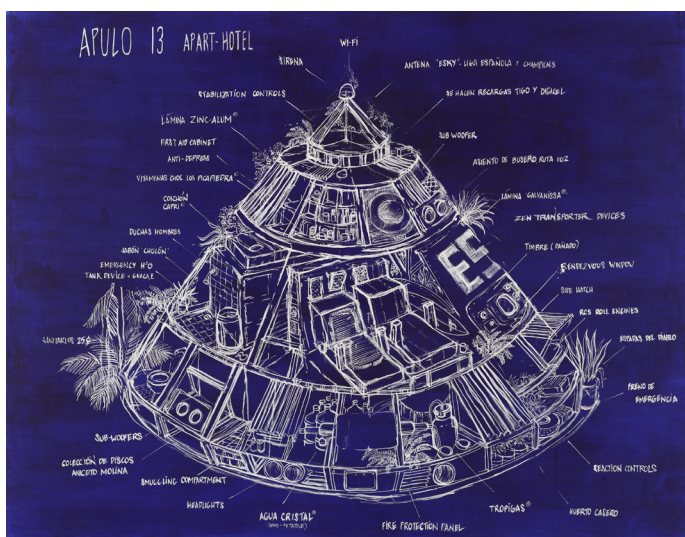


Abu Bakarr Mansaray, *What is this?* [¿Qué es esto?, 2013]. Colección Farida y Henri Seydoux, París.
© Guillaume Benoit, cortesía de MAGNIN-A Gallery, París

En los primeros textos sobre la noción de máquina, Deleuze y Guattari la contraponen a la idea de “estructura”. Las estructuras tradicionales, como el Estado, el hospital psiquiátrico o la familia, se caracterizan por un principio de uniformidad: reúnen lo que parece similar entre sí para imponer límites respecto a lo que se considera distinto. Al hacerlo, estas estructuras perpetúan en el tiempo las distinciones entre el adentro y el afuera, entre la supuesta normalidad y la patología, entre lo biológico y lo cultural, utilizando distintas estrategias de control que ellas mismas diseñan. La máquina, por el contrario, implica siempre una complementariedad respecto a elementos exteriores, se mantiene en permanente metamorfosis, penetra varias estructuras simultáneamente y puede disolverse en cualquier momento. En este sentido, la función primordial de la máquina será “maquinar”: conspirar contra el orden establecido, imaginar nuevos agenciamientos posibles, inventar los medios necesarios para una transformación radical.

Deleuze y Guattari promueven una concepción de la máquina que ya no es cientificista sino vitalista o sistémica; una máquina que engloba aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociales, teóricos y estéticos. A diferencia de las herramientas, ya sean simples o complejas, esta máquina se distingue por un factor comunicativo y de apertura, de flujo constante de intercambios, porque formar pieza con algo es muy diferente que proyectarse o hacerse reemplazar. Con su habitual carácter provocativo, Deleuze y Guattari llegan a afirmar que las máquinas deben primero estropearse para funcionar correctamente: el mal funcionamiento mecánico posibilita un buen funcionamiento “maquínico”, pues esos cortocircuitos en las lógicas estructurales les permiten convertirse en algo distinto. En las primeras salas de la exposición, las máquinas que aparecen representadas se encuentran en ese preciso momento de metamorfosis, cuestionando en el proceso determinadas convenciones científicas, lingüísticas o ideológicas.

La instalación del artista barcelonés Efrén Álvarez constituye un buen ejemplo de lo anterior. La obra consiste en una gran



composición esquemática que aborda una historia gráfica de la ideología en varios episodios. En concreto, el realizado específicamente para *maquinaciones* se centra en la Edad de la Razón de finales del siglo XVIII y establece relaciones multidireccionales entre las revoluciones francesa y haitiana, o lo que es lo mismo entre las desigualdades geopolíticas de Europa, África y América. Tales coordenadas históricas, políticas y geográficas resultan de especial relevancia no solo en la medida en que marcan la consolidación global del sistema político y económico moderno, sino también porque desde entonces el impacto de las ciencias y las tecnologías sobre las sociedades desarrolladas se ha combinado con una bipolarización ideológica entre corrientes progresistas y conservadoras cuya forma definitiva es el actual Capitalismo Mundial Integrado.

De acuerdo con la interpretación de Guattari, el tiempo sincrónico del Estado y el tiempo diacrónico del Capitalismo actúan en conjunto para poner en circulación innovadores medios de semiotización, de creación de signos y significados, con el objetivo

de capturar, asimilar y capitalizar la producción de subjetividad. Estos regímenes semióticos limitan la resingularización de individuos y colectivos, anulando su disparidad, creatividad, multiplicidad o variabilidad contextual. En oposición a la “homogénesis capitalista”, formas asignificantes y relacionales como el diagrama o la cartografía, que representan a la vez más y menos que una imagen, permiten efectuar cortes en los flujos dominantes y plantear líneas de fuga. Los mapas, dibujos, textos y otros materiales heteróclitos propuestos por Efrén Álvarez conforman una máquina autopoética —que es parte del mismo proceso de producción de la red que a su vez las produce— con consistencia material y funcional específica, que no pretende simplemente ilustrar o explicar determinados hechos históricos, sino que expone la complejidad de sus dinámicas y participa en sus procesos de construcción.

Máquinas de guerra



Cian Dayrit (colaboración con RJ Fernandez y Henricus), *Natural Histories of Struggle: Rhizome* [Historias naturales de lucha. Rizoma, 2021]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Fotografía: Billie Clarken

El término “máquina” consistía en un ensamblaje de varios conceptos antes de que los procesos de industrialización lo circunscribieran en un sentido técnico y funcionalista. En sus orígenes antiguos, la máquina tenía que ver con un medio, una creación o un dispositivo —material o inmaterial— y se aplicaba sobre todo a los campos de la guerra y el teatro: lo mismo podía referirse a un artefacto bélico como a un artificio escénico o, sencillamente, a un invento de cualquier tipo, lo cual subrayaba la ambivalencia entre maquinaria y maquinación. Dando un salto en el tiempo desde la connotación griega a la guattariana, las obras de esta sección funcionan como máquinas de teatro, pero también como máquinas de guerra, pues sabotean la gran estructura que representa el aparato de Estado y su expansión colonial y extractivista.

Desde los primeros textos de Guattari hasta el “Tratado de nomadología”, escrito junto con Deleuze en *Mil mesetas* (1980), la máquina de guerra se define como irreducible al aparato de Estado, ajena a su soberanía, previa a su derecho. Se trata de una invención de los grupos nómadas, pura forma de exterioridad contraria a todo lo que se presenta como inmutable o totalizador. A pesar de su nombre, la máquina de guerra no tiene por objeto la guerra, sino trazar planes de consistencia y líneas de fuga creadoras: si la forma-Estado persigue un territorio estriado, jerárquico, cartesiano, sedentario, que se mide para ocuparlo, los grupos nómadas proponen un espacio liso, vectorial, proyectivo, flexible, que se ocupa sin medirlo.

Pese a la preocupación de Deleuze y Guattari por los desplazamientos forzosos que provocan las políticas fronterizas de los Estados, ambos marcan claras distinciones entre los conceptos sedentario, migrante y nómada. El migrante va de un punto a otro, incluso si ese otro punto es dudoso, imprevisto o mal localizado. El nómada por el contrario no tiene puntos, trayectos ni tierra: va de acá para allá como parte de un recorrido múltiple con infinitas etapas, cuyas huellas se desplazan y borran porque no tiene historia sino geografía; se comporta como un vector de “desterrito-

rialización”, añade desierto al desierto, estepa a la estepa, mar al mar, espacios lisos y dinámicos por antonomasia. A pesar de incorporar rasgos de la migración, la itinerancia o la trashumancia, el nómada puede incluso permanecer inmóvil y a la vez lleno de velocidad, maquinando siempre en plena metamorfosis, porque el movimiento es extensivo y la velocidad intensiva.

Estas ideas se abordan explícitamente en dos obras de *maquinaciones*. La primera es *Our Hirāk: The Tishreen Revolution* [Nuestra Hirak. La Revolución Tishreen, 2023], una investigación del actor, dramaturgo y artista libanés Rabiḥ Mroué que explora los matices que distinguen a las nociones de *Haraka* e *Hirak/Harak* a partir de sus funcionamientos maquínicos. Aunque ambas se emparentan etimológicamente con el movimiento y designan procesos de protesta civil, la *Hirak* o *Harak* se distingue por no tener un gran objetivo final, no se centraliza en pocos portavoces o representantes, no calca formas manidas de insurgencia y no desaparece al triunfar o fracasar en los diferentes objetivos propuestos. Por el contrario, expresa movimientos que despliegan multitud de pequeñas demandas, incluso algunas de ellas ridículas o paródicas; gestiona la responsabilidad según modos no jerárquicos ni masculinizados; inventa modos creativos de rebeldía, a menudo a través de actividades lúdicas o festivas; y permanece latente a la espera de nuevas posibles articulaciones.

Los lemas de las pancartas y las letras de las canciones habituales en las revueltas de 2019 en Beirut son un buen ejemplo de ello: descartan la grandilocuencia de la lengua oficial empleada por el poder político vigente o los medios de comunicación mayoritarios en favor de una literatura menor, desterritorializando las consignas y colectivizando los signos. Al margen de partidos políticos y organizaciones estables, la turbulencia de esta turba pone en práctica nuevas formas de resistencia.

Por su parte, el arquitecto, urbanista y fotógrafo israelí Eran Schaerf ha dedicado su investigación para *maquinaciones* a la designación “levantino”, referida al Levante mediterráneo, que



Rayyane Tabet, *Exquisite Corpse* [Cadáver exquisito, 2017].
Colección de Sharjah Art Foundation



entiende como una amalgama de múltiples influencias definida por su hibridación y no por esencias fijas. Explora la vida y la obra de los hermanos Frenkel, pioneros de la animación en Egipto, y entreteje sus sucesivos desplazamientos de un país a otro con las transformaciones de ciertos motivos y estrategias recurrentes. El resultado es la instalación *Nomadesque* [Nomadesco, 2023], enmarcada entre dos grandes telones que reproducen sendos fotogramas de los Frenkel (realizados entre 1938 y 1960): uno muestra las puertas de una ciudad y una tienda de campaña justo delante, marcando los límites inciertos entre el adentro sedentario y el afuera nómada; el otro presenta un amplio paisaje extramuros localizado pero no delimitado, un espacio liso del desierto cuyas capas se mantienen siempre en movimiento. Dentro de una cabina se proyectan varias de las películas de los Frenkel: desde la propaganda para la defensa nacional contra el nazismo

Ângela Ferreira, *Rádio Voz da Liberdade* [Radio Voz de la Libertad], 2022.
Colección de la artista, Cristina Guerra Contemporary y NF/Nieves Fernández

hasta experimentos atómicos que ponen el mundo patas arriba. En sus paredes exteriores se exhiben materiales de archivo de los mismos, particularmente uno de los proyectores que ellos construyeron para dar a conocer sus producciones al margen de los canales oficiales. También hay una marioneta, semejante a un recortable, vestida con diversos elementos extraídos tanto del imaginario de los Frenkel como de la cultura popular occidental que incide en el carácter bastardo, impuro e intercambiable de unos rasgos que pretenden pasar por identitarios.

Máquinas esquizo



Antón Patiño, *Esquizoide* (1978), de la serie homónima.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Como Guattari y Deleuze dejan claro en *El Anti-Edipo* (1972), los movimientos de desterritorialización y reterritorialización no son necesariamente geográficos, sino que apelan al despliegue de las subjetividades fuera de los esquemas psicoanalíticos clásicos. La tensión fundacional entre estructura y máquina, entre capitalismo y esquizofrenia, se configura en buena medida en el contexto de la “psicoterapia institucional” practicada, entre otros, por el psiquiatra catalán Francesc Tosquelles en el Hospital Psiquiátrico de Saint-Alban-sur-Limagnole o el psiquiatra y psicoanalista Jean Oury en la clínica de La Borde. En ambas iniciativas subyace un cierto sentido nomádico, maquínico, a la hora de plantear su organización: la transferencia unidireccional entre analizante y analizado deviene vehicular al insertarse en relaciones de grupo con intercambios constantes, convirtiendo a los supuestos pacientes a su vez en nuevos analistas; los aspectos materiales de la vida en común se resuelven mediante comités compuestos tanto por cuidadores como por personas hospitalizadas, cuyos roles van rotando periódicamente para no anquilosarse en estructuras cerradas; y las prácticas artísticas, teatrales, editoriales o de cine cumplen un papel fundamental en la dinamización de los lazos sociales y en la creación de espacios de subjetivación.

A raíz de dichas experiencias, Guattari trató activamente de superar algunas de las contradicciones del psicoanálisis freudiano-lacaniano, como sus concepciones familiaristas y universalizantes, la práctica estereotipada de la interpretación y, sobre todo, su dificultad para tomar campo más allá de la semiología lingüística. Frente a ello, la “metamodelización esquizoanalítica” que propone Guattari no recaerá en un dualismo consciente-inconsciente, sino que favorecerá un inconsciente maquínico con múltiples estratos de subjetividades y devenires; tampoco permanecerá en el modelo de la neurosis para trabajar desde la representatividad de las estructuras y el lenguaje, sino que tomará como base el modelo de la psicosis para concentrarse en la productividad de las máquinas abstractas. Las obras de esta sección exploran



otros modos de comunicación para extraer dimensiones intensivas, atemporales y aespaciales capaces de engendrar formas de subjetividad colectiva radicalmente mutantes.

El caso del artista catalán Albert Porta, conocido como Zush y después Evru, resulta de especial relevancia para explorar las concomitancias de la máquina de guerra con la máquina esquizo. En el año 1968, durante un periodo de ingreso en el Instituto Frenopático de Barcelona, un compañero diagnosticado con esquizofrenia le grita “Zush” de repente. A partir de entonces, Porta asume el nombre de Zush como propio y funda Evrugo Mental State, un territorio a la vez real e imaginario que él mismo describe como parodia del concepto de Estado: su principal industria es el armamento irónico, armas que matan de gusto y de hilaridad; su patrimonio, las ideas; su estrategia, la autocuración creativa. Para este espacio mental-físico-artístico-científico-místico que habita, Zush inventa una bandera, un himno, una moneda, un pasaporte, un mapa, un sistema de relaciones diplomáticas e incluso una lengua con su alfabeto particular. Toda esta parafernalia de iconografía estatal se expone en una vitrina junto a *Casa Buja* (1995/2000), un cubo blanco adaptado a las dimensiones de su cuerpo y profusamente dibujado en sus caras interiores

que, dentro del cubo blanco del museo, a su vez imbrica ciertas formas de institucionalidad tradicionales. En 2001, Porta cambió su nombre de Zush a Evru, de alguna manera transformando esa ficción multidimensional en un vector de singularización radical.

Por otro lado, en la Sala de Protocolo del Edificio Sabatini, la artista gallega Loreto Martínez Troncoso despliega una instalación multifónica con el título de *Poemarios garabato* (2023). A partir de la proclama “conspirar significa respirar juntos” —defendida por Radio Alice y su círculo en la década de 1970, incluida por Guattari en su guion *Proyecto para un film sobre radio libre* (ca. 1977) y puesta al día tras la pandemia de la COVID-19—, Martínez Troncoso propone un espacio de escucha “caótico” donde el sonido se transforma en ruido, y viceversa, en sintonía con los movimientos y la proximidad de los visitantes. En el centro de la sala, una gran caja de transporte entreabierta deja escapar cables como tentáculos o hiedra, los cuales van cubriendo partes de la arquitectura hasta activar unos altavoces manipulados expresamente para buscar nuevas sonoridades y coloraciones posibles. A la manera de una radio clandestina recién instalada, las ondas convocan una multiplicidad de psicofonías, tartamudeos, ventriloquías, voces mentales y emocionales acaso encarnadas, así como reverberaciones de exposiciones, conferencias o performances pasadas que componen la memoria del edificio en tanto que hospital transformado en museo. En algunas de las paredes, varias esquizocartografías dibujadas con carbón, referidas al grieto particular de un niño diagnosticado con trastorno del espectro autista o a la necesidad generalizada de reaccionar ante algo que nos afecta, generan otro tipo de eco, de interferencia. El resultado es una escultura sonora viviente, respiración colectiva de un cuerpo sin órganos, que tantea los límites de la audibilidad y la inteligibilidad para explorar una posible semiología asignificante.

Máquinas de cine y cuidados



La rara troupe, ejercicios del proyecto *Rodando el límite: autogestión y disparate* (2019-2020), fotograma. © La rara troupe

Frente al modelo de producción del cine comercial, orientado a difundir representaciones hegemónicas, Guattari se interesó desde la teoría y la práctica por ciertos planteamientos que empleaban los recursos del cine de masas como un medio eficaz de expresión y de lucha al servicio de las minorías. Hablar del cine como máquina, o sea hablar de una máquina de cine, implica recordar una vez más que las herramientas no deben ser tenidas en cuenta por separado y por sí mismas, ya que solo funcionan en relación con las combinaciones que las hacen posibles o que ellas hacen posibles.

Siguiendo a Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1991), el arte crea bloques de perceptos y afectos. Transformar las percepciones en perceptos y las afecciones en afectos implica unirlos por medio de la máquina-cámara, lo cual tiene que ver con la provocativa idea de un “cine que cura” sugerida por el cineasta y activista camerunés Jean-Pierre Bekolo. Este cine, basado en la atención y los cuidados, por lo general autoproducido, disemina las imágenes y las hace proliferar, multiplica los puntos de singularidad, incita a los sujetos a contar sus propias historias; se inserta en prácticas sociales situadas en barrios o centros cívicos, con el fin de promover un nuevo arte de vivir en sociedad; enfatiza la reciprocidad entre cineastas y espectadores, preocupándose por la diversidad de sus recepciones y particularmente por los debates que suscita la proyección.

Un caso de estudio relevante en este sentido es el del cineasta francés François Pain, investigador del proyecto *maquinaciones* y compañero de Guattari durante décadas, quien junto a François Marcelly-Fernandez propone en *Polígono de sustentación/ACE (agenciamiento colectivo de enunciación)* (2023) una videoinstalación con tres canales sincronizados. Las entrevistas a Guattari, Oury y Tosquelles, a veces independientes y a menudo entrecruzadas, sirven de hilo conductor para problematizar asuntos como el posicionamiento político de la psicoterapia institucional, el impacto de la violencia contemporánea sobre las formas de



subjetividad, la autogestión de los clubes sociales en las clínicas como instrumento para sanar a la colectividad, la necesidad de respetar la libre circulación en la distribución arquitectónica del hospital, los flujos maquínicos que se dan en estas instituciones o las resonancias personales y generacionales de un film contestatario como *Zéro de conduite* [Cero en conducta, 1933], de Jean Vigo. La conjunción de la imagen y el sonido de los tres canales permite relacionar materiales dispares y formar con ellos hasta seis “agenciamientos colectivos de enunciación” sucesivos. En línea con el esquizoanálisis guattariano, un agenciamiento colectivo de enunciación subsume elementos de intersubjetividad humana, pero también módulos sensibles y cognitivos prepersonales, procesos microsociales, fragmentos del imaginario; actúa de la misma manera sobre formaciones subjetivas no humanas, maquínicas, técnicas o económicas que sobre flujos semióticos, materiales o sociales.

Guattari establecía un cierto paralelismo entre la performance psicoanalítica y la performance cinematográfica. No obstante, señalaba al menos tres razones por las que el inconsciente no se manifiesta de la misma manera sobre el diván que en las salas de cine: en estas el inconsciente escapa parcialmente a la dictadura del significante, ya no se encuentra reducido a un hecho lingüísti-

co y no respeta la clásica dicotomía emisor-receptor propia de la transferencia psicoanalítica. La distribución espacial que Bekolo propone para su videoinstalación *Healing Festival: Cinema and Traumas* [Festival de la Curación. Cine y traumas, 2021] escenifica este importante cambio de paradigma. La pantalla principal muestra nueve cortometrajes en bucle, uno tras otro, como en un festival de cine. Justo enfrente, otra pantalla muestra a tres personas, que hacen las veces de jurado o de cuidadores, mirando atentamente las películas. A un lado, una tercera pantalla muestra a doce personas más, en este caso el público o los pacientes, asistiendo a la proyección. Así pues, la habitual unidireccionalidad entre espectador y espectáculo, que replica la de psicoanalista y psicoanalizado, queda triangulada en una relación grupal que permite la alternancia de los roles y las funciones. La imagen deviene acontecimiento, lugar de encuentro, de manera que esos traumas ocasionados por el imperialismo, el colonialismo, el racismo, el machismo, la violencia estatal y un largo etcétera puedan ser tratados colectivamente y reparados con otras alternativas de futuro en común. La afectividad y la efectividad del “cine que cura” pasa por un enfoque holístico, que comienza necesariamente por curar las propias instituciones.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sede principal

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario
De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo
de 10:00 a 14:30 h

Martes cerrado

Las salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Imagen de portada:
Paula Guerrero
y Esperanza Collado,
sin título, 2023

NIPO: 828-23-004-3



Programa educativo
desarrollado con el patrocinio de:

