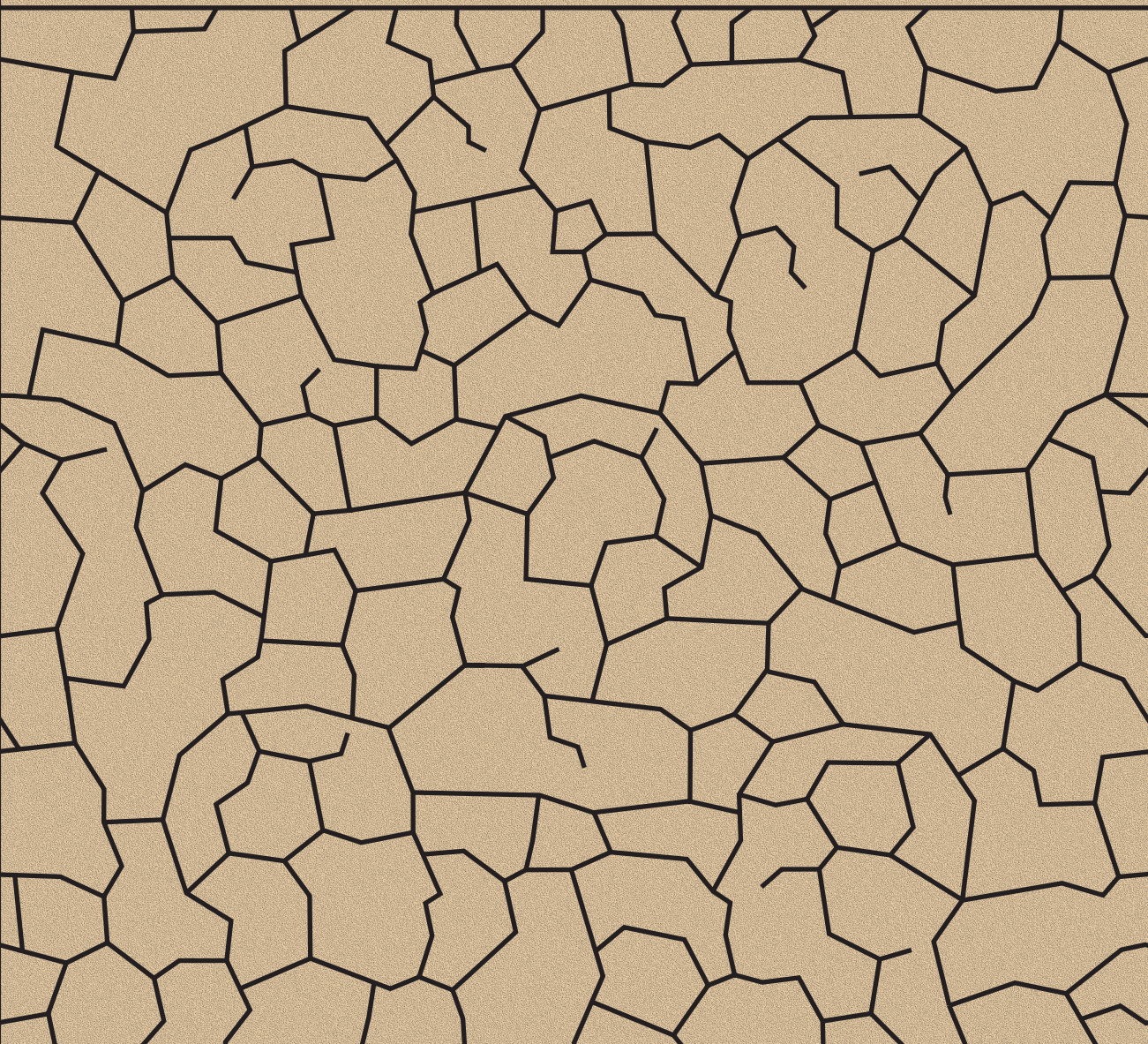


RECOMPOSICIONS MAQUÍNIQUES

Christian Alonso



Índex

- 8 **Fluxos de matèria, cossos en proximitat.
Recomposicions maquiniques de la subjectivitat**
Christian Alonso

- 64 **Escurçar escletxes i distàncies**
Andrés Vial en conversa amb Christian Alonso

- 78 **Assajar noves maneres de fer, de pensar i de sentir**
Vicky Benítez en conversa amb Christian Alonso

- 96 **Xarxes afectives**
Projecte Úter en conversa amb Christian Alonso

- 108 **Cultura de proximitat**
Teresa Bigorra

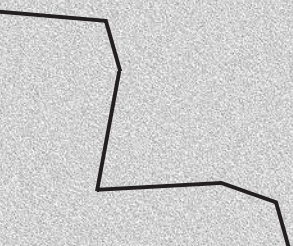
- 112 **Activitats organitzades en el marc de La(b) Felipa**

- 116 **Textos en castellano**

FLUXOS DE MATÈRIA, COSSOS EN PROXIMITAT

Recomposicions màquines
de la subjectivitat

Christian Alonso



Ja no existeix ni home ni natura, únicament el procés
que els produeix l'un dins de l'altre i acobla les màquines.

—Gilles Deleuze i Félix Guattari, *L'Anti Èdipe*, 1972

En les primeres dècades del segle *xxi* coneixem la manera en què el fenomen multifacètic del canvi climàtic ha quedat transcendit pel fenomen del geomorfisme, segons explica la hipòtesi de l'Antropocè. Desenvolupada per Paul Crutzen i Eugene Stoermer, aquesta tesi assenyala l'activitat humana com la principal força biogeofísica l'impacte de la qual permet parlar d'una nova època en l'escala de temps geològic en què la Terra ha entrat.¹ El gir mediambiental a escala planetària que descriu aquesta tesi ha estat estudiat pel que fa a abast i magnitud en relació amb l'alteració dels oceans, les transformacions en la biosfera terrestre, les concentracions de diòxid de carboni a l'atmosfera i les temperatures creixents, la qual cosa ha permès establir les bases d'una estratigrafia de l'Antropocè (Zalasiewicz *et al.* 2011). Crutzen situa els orígens d'aquesta nova era geològica a les darreries del segle *xviii*, i diu que s'hauria iniciat per l'efecte de la crema de combustibles fòssils en l'atmosfera, una de les causes de l'escalfament global. No obstant això, la fase que explica el punt d'inflexió a escala planetària, anomenada per Crutzen «la gran

¹ El terme va ser encunyat pel premi Nobel de química Paul Crutzen (2000). Des de llavors, la hipòtesi sobre una nova era geològica ha estat treballada per un grup d'investigadors en el context de la Reial Societat de Londres i del Grup de Treball de l'Antropocè (AWG en les seves sigles en anglès), un organisme internacional format per 35 reconeguts geòlegs, 30 dels quals van votar registrar oficialment la transició, una proposta que van presentar al Congrés Internacional de Geologia de Ciutat del Cap, a Sud-àfrica (27 d'agost - 4 de setembre de 2016).

acceleració», s'hauria iniciat després de la Segona Guerra Mundial i estaria caracteritzada per factors clau com l'increment de la població mundial, la implementació de sistemes econòmics neoliberals, els assajos atòmics, les explotacions pesqueres marines, la pèrdua de bosc tropical, el turisme internacional, la construcció de grans preses i un dràstic augment dels nivells de diòxid de carboni i metà (Steffen *et al.* 2011).

El grau de dominació humana sobre el planeta —o, per ser més precisos, la dominància de l'home modern— que pressuposa l'Antropocè² es revela de forma geològica i és equiparable amb alguns dels esdeveniments més notables que han donat lloc a processos de transformació geològica planetària, ja que assigna a l'home almenys tanta responsabilitat i importància com la radiació solar, l'activitat volcànica, els impactes d'asteroides extraterrestres i la mateixa selecció natural. Tot i que l'Antropocè és tractat com un fenomen geològic, els mateixos investigadors que intenten formalitzar aquesta nova era adverteixen que «la força motora del seu component global està centrada fermament en el comportament humà, en especial en l'esfera social, política i econòmica» (Zalasiewicz *et al.* 2011, 838). En efecte, la crisi mediambiental que defineix l'Antropocè descriu al seu torn un espai social caracteritzat per desigualtats estructurals, règims de desposseïció i mobilitat controlada, un territori sacsejat per múltiples conflictes geopolítics a escala global, una creença generalitzada en la inevitabilitat de les economies capitalistes, el determinisme biològic i l'essencialisme cultural. Només l'any 2016, més de cinc mil migrants van morir intentant creuar el mar Mediterrani com a conseqüència de les polítiques migratòries restrictives de la Unió Europea.³ L'aplicació d'aquestes polítiques, de fet, no només es limita a les fronteres exteriors de la Unió, sinó que també afecta la mobilitat transfronterera interna. Resulta difícil no veure aquest fet com un efecte de l'ascens de les forces conservadores en els governs dels països europeus en l'última dècada. Aquest gir a la dreta es pot entendre, alhora, com una conseqüència de la crisi financera i la subsegüent aplicació d'unes

2 A diferència de la indefinició que critiques justificades veuen en l'*antropos* de l'Antropocè —en la mesura que considera la humanitat com un tot—, la proposta del Capitalocè com a era geològica del capitalisme apunta a un sistema particular de governança i d'organització social, com les institucions que van permetre la catàstrofe ecosocial mitjançant processos de privatització i militarització, i de relacions de poder desigual entre una minoria capitalista i el treball d'una majoria empobrida, les dones i els indígenes. Vegeu Moore (2016).

3 D'acord amb l'Organització Internacional per a les Migracions (OIM) de les Nacions Unides: <https://www.iom.int/news/mediterranean-migrant-arrivals-top-363348-2016-deaths-sea-5079>.

mesures d'austeritat que pretenien potenciar el creixement i augmentar l'eficiència del sistema. La implementació d'aquestes mesures, però, ha demostrat que l'única finalitat que tenien era reparar el funcionament del sistema econòmic que ens ha portat a la crisi. Entre les conseqüències directes d'aquestes polítiques es troben la caiguda salarial i la precarització generalitzada, el descens de la despesa social (sanitat, educació i investigació, principalment), l'augment de les desigualtats socials i l'augment del risc de pobresa i d'exclusió social.

En aquest context, la gestió política de la crisi econòmica ens ha portat a una generalització de la gestió purament econòmica de la política: en un món regit per la mercantilització de béns i de tot el que és viu, els interessos de les grans multinacionals i els interessos partidistes estan entreteixits en una única forma de poder. Com pot ser que ens resulti més fàcil imaginar la fi del món que el final del capitalisme?, es pregunta Jorge Riechmann, i intueix que les respostes tenen a veure amb: 1) la inèrcia de les expectatives socials en relació amb l'herència d'un passat recent de creixement exponencial de la riquesa mercantil i de la productivitat del treball; 2) la destrucció de les formes alternatives d'organització social que serveixin com a exemples d'altres maneres de concebre i organitzar l'economia i la societat, i 3) la idea que el capitalisme produeix els subjectes que li són apropiats per al seu mode de producció (Riechmann 2014, 86-89), és a dir, el fet de veure's a un mateix com a capital humà que ha d'incrementar de valor de forma indefinida. Aquesta darrera idea queda molt ben il·lustrada en la consigna publicitària «Startup your life!», que la retòrica de l'emprenedoria reproduïx seguint les exigències de la ideologia que converteix cadascú en marca i en empresari de si mateix.

Aquesta situació defineix nous imperatius per a les formes de vida i coexistència interespecie, i al seu torn planteja nous reptes per a aquelles pràctiques artístiques i exposicions d'art que consideren l'estat d'insostenibilitat mediambiental, econòmica i social que caracteritza els nostres temps, i assagen noves formes de ser i estar en el món. Aquest és el punt de partida de *Recomposicions maquíniques*,⁴ un projecte

4 El projecte es va presentar al Centre Cívic Can Felipa (Barcelona) entre el 7 de febrer i el 8 d'abril de 2017. Els artistes participants van ser The Otolith Group, Bureau d'Études, Regina de Miguel, Andrés Vial, Joana Moll, Vicky Benítez, Projecte Úter, Helen Torres, Mitra Azar, Raquel Alamo Bergström i Sergio Monje. <http://www.cccanfelipa.cat/lab-felipa/30-recomposicions-maquíniques>.

curatorial que es proposa examinar una constel·lació de pràctiques artístiques des de la perspectiva del materialisme vitalista de Deleuze i Guattari i, en concret, al voltant del concepte de *màquina*, una noció que, lluny de ser entesa com a extensió del braç de l'home (eina), és definida com un agençament maquinic que incorpora components socials i elements de les subjectivitats individuals, tot englobant la màquina tècnica. Aquesta concepció permet una redefinició del capitalisme avançat, el qual ja no es considera com una forma de producció, sinó com una màquina de subjectivació que segresta la càrrega de desig que ens defineix com a individus. El maquinisme capitalista posa en funcionament un conjunt de dispositius de «subjectió social» i altres de «servitud maquinica» (Guattari 2004, 75). Els primers es refereixen als mecanismes de dominació mitjançant els quals el capitalisme ens produeix com a subjectes i ens individua de manera específica d'acord amb les necessitats del poder (sexe, identitat, nacionalitat...), i els segons, a l'aparell de colonització precognitiva dels afectes, les funcions perceptives i les sensacions, és a dir, els comportaments inconscients anteriors a la formació del subjecte. És sobre aquesta doble forquilla que tenen lloc l'acumulació, l'explotació i la producció de valor.

És el funcionament d'aquest segon conjunt de dispositius el que ens permet veure'ns com a parts integrants de la màquina, com a peces o components, no d'una màquina tècnica —insistim— en una relació subordinada, sinó d'una forma de poder més general que requereix la participació i la complicitat permanents dels individus. Aquesta concepció de maquinisme, però, no només constitueix una forma de dominació, sinó que conserva un repertori infinit de possibilitats, donada la seva capacitat per obrir processos de creació. Com sosté Guattari, de les relacions de poder que ens travessen es poden obrir processos de subjectivació que se n'escapin i ens permetin accedir a altres configuracions existencials. Però aquesta obertura que habiliti possibilitats s'ha de construir. És precisament aquest element de creació el que defineix la dimensió estètica del projecte eticopolític de Guattari. La voluntat d'explorar de quina manera la construcció de dispositius estètics fa experimentables altres mutacions existencials és el que guia *Recomposicions maquiniques* en el seu propòsit de sondejar el potencial de l'art com a màquina ecosòfica, el qual estaria impulsat per una política de l'experimentació, més que no pas de la representació.

El projecte tracta d'explorar les qüestions següents: de quina manera es poden pensar l'art, els esdeveniments culturals i la pràctica institucional en termes de sostenibilitat mediambiental en l'era postnatural i posthumana, tecnològicament mediatitzada, de l'Antropocè? Com podem captar la relacionalitat de les dimensions ètica, estètica i política latents en tota obra d'art com un esdeveniment que expressa una materialitat compartida? De quina manera es pot involucrar la pràctica artística en la imaginació d'altres formes de subjectivació, altres hàbits de pensament i relació, i en la invenció d'infinites possibilitats de vida? Com participa l'art en la recomposició col·lectiva de la societat per generar relacions més sostenibles amb l'alteritat sexualitzada, racialitzada i natural? I finalment, com podem pensar noves aliances entre la pràctica creativa i moviments socials que promoguin petits actes de canvi que, portats a una altra escala, puguin conduir a transformacions lluny de la cultura capitalista?

El projecte parteix de l'assumpció que en les darreres dècades hem estat testimonis d'una nova manera de fer art, una nova actitud o *ethos* que podríem anomenar ecològica. Aquest canvi de paradigma és transmissible al projecte filosòfic i ecològic radical de Gilles Deleuze i Félix Guattari. Els artistes reunits a *Recomposicions maquíniques* pensen amb i a través de les condicions materials, socials i mediambientals del nostre temps. La seva pràctica dona cos a la premissa que noves configuracions del món comporten noves formes d'estar i actuar en aquest món. Explorarem la manera en què l'art pot esbossar canvis en les nostres formes d'existència tot avançant altres concepcions sobre la vida, el món i les relacions, i d'aquesta manera instituir la transformació. En el camí, reconeixem la dimensió estètica de tota praxi ecològica, així com la dimensió ecològica de tota praxi artística en generar desenvolupaments subjectius i guiar hàbits responsables.

Per ajudar-nos a situar el tema, podem començar veient com s'han tractat les relacions art-ecologia en la historiografia canònica. Tenint com a referència la literatura artística que aborda les relacions entre pràctica creativa i ecologia publicada en els darrers anys, es podria dir que existeix una inèrcia a vincular les relacions entre art i ecologia al segle xx i principis del xxi amb les relacions entre art i natura al llarg de la història a tall de genealogia. Seguint la classificació que José Albelda elabora en el seu estudi històric, teòric i tipològic sobre els pressupostos de l'art vinculat a la natura al llarg de la història (Albelda 2015), podríem distingir quatre grans concepcions que han regit aquest diàleg en el transcurs del temps. Des de l'Antiguitat clàssica fins al Renaixement, la concepció canònica orbitava

al voltant de la dicotomia *natura naturans* i *natura naturata*, en què la primera venia a representar una idea de natura autogeneradora, dinàmica i animada, i la segona, un reflex de la creació de Déu, que només existia com una mera representació del mestre creador, privada de tota entitat. Des del Renaixement fins al Romanticisme, la natura esdevé *escènica* i proporciona un espai en el qual tenen lloc representacions culturals.⁵ De la seva funció com a fons per a les figures, la natura va evolucionar fins a aconseguir la seva autonomia temàtica al segle XVII, quan es va convertir en el subjecte mateix de la representació pictòrica en la forma genèrica del paisatge. La intersecció entre natura i paisatge va ser objecte d'exploració de les innovacions en els llenguatges pictòrics de les avantguardes artístiques al segle XX.

La historiografia artística canònica ha insistit a considerar les pràctiques escultòriques del *land art* i l'*earth art* dels anys seixanta com a temptatives de fugir de l'espai galerístic per localitzar *paisatges tridimensionals* i alterar-los físicament, en considerar la *natura com a materialitat* (inert),⁶ els elements «orgànics» de la qual esdevenen la matèria primera de la creació. Paral·lelament a l'emergència dels corrents del *land art* i l'*earth art*, les preocupacions sobre la degradació mediambiental han anat guanyant l'atenció dels artistes fins als nostres dies, amb la forma de treballs vinculats a una visió de la *natura com a ecologia*, és a dir, com afirma Albelda, «des d'una perspectiva ecosistèmica, destacant la interacció de les seves parts i considerant la natura com un tot interdependent que també inclou les cultures humanes». Així doncs, aquesta visió ve regida per un enteniment de la naturalesa com a «gairebé subjecte» i destaca «la importància de la seva estructura i els seus processos interactius» (Albelda 2015, 221).

Segons el parer d'Albelda, d'aquest últim model es deriven dues maneres de fer art: d'una banda, una de caracteritzada per la «subtileza de les seves intervencions», la qual «treballa respectuosament el vincle amb la natura», i, de l'altra, una d'adreçada a plantejar «la defensa

5 Per a un estudi crític del paisatge com a dispositiu discursiu de representació social relacionat epistemològicament i tècnicament amb maneres de veure, vegeu Cosgrove (1998; 2008).

6 Lucy Lippard connecta la crítica de la visió de la matèria inert i passiva dels *earthworks* nord-americans amb la percepció general de la modernitat sobre la naturalesa: «La manera en què el món modern percep la natura com un material neutre l'ús del qual és "lliure de valor" inclou el rebuig de contingut de la noció moderna del l'art per l'art, on només és significativ la naturalesa del material del medi» (Lippard 1983, 229-230).

explícita del reequilibri ecosistèmic», que caracteritza un «vessant activista». Prenent Andy Goldsworthy i Wolfgang Laib com a artistes paradigmàtics del primer corrent i Hans Haacke i Mel Chin, del segon, segons Albelda en la primera variant els artistes no tenen una voluntat manifesta de conscienciació ecològica mitjançant els seus treballs, sinó que se centren a treballar en «el pla estètic-sensitiu» emfatitzant la dimensió simbòlica i metafòrica; en la segona, en canvi, hi ha «una finalitat clara de denúncia o conscienciació ambiental». Existeix, doncs, una «evolució de les actituds simbòliques i metafòriques de caràcter obert envers un llenguatge amb ancoratges de significats molt més concrets» (Albelda 2015, 221-231).

Defensem que l'enfocament d'Albelda se situa en l'oposició binària entre natura i cultura, biosfera i tecnoesfera, i que en gran part es basa en una concepció antropocèntrica i essencialista, ja que la seva història de les relacions entre art i natura dona com a resultat una història de les diverses formes de construcció de la natura des de la perspectiva de la cultura, no una història de materialitat autopoiètica o una història dels bucles de retroacció entre natura i cultura. Esdevé simptomàtica la consideració de la natura com a subjecte a la qual fa referència, la qual cosa tan sols promou la *humanització de la natura*, en la mesura que el gest de concessió dels drets morals dels humans als no humans no fa més que estendre la categoria (humana) per cobrir l'altra (natura), confirmant la distinció binària entre cultura i natura.⁷

En aquest sentit, la postura d'Albelda deu molt a la manera postmoderna d'entendre la natura: només atenent-la com a *traducció* dins dels límits del regne de la *representació*; és a dir, entenent la natura, la matèria i el real com a mers efectes del llenguatge, de tal manera que el *material real* s'exclou sistemàticament del regne de la representació. L'associació d'allò subtil amb allò simbòlic, obert i metafòric, per una banda, i el que és explícit amb la manifesta voluntat, allò activista i concret, per altra, és tributària de la lògica del paradigma representacional de l'art, la qual s'obstina a separar el *significat* de la *matèria*, sotmetent tots els signes a la relació significant-significat.

7

En aquest sentit, ens fem ressò de les crítiques que Rosi Braidotti dirigeix a l'ecologia profunda d'Arne Naess i la «humanització del medi ambient» que promou la seva visió totalitzadora de la natura entesa com un únic organisme. D'especial interès són les analogies que Braidotti estableix amb els drets dels animals (Braidotti 2009, 166 i 151).

L'error de l'ecocrítica ha consistit precisament a entendre que la finalitat de l'estètica és la representació tot emprant «un contenidor conceptual preempaquetat amb l'etiqueta *Natura*» que en gran manera és deutor del constructivisme de la natura romàntica, com afirma Timothy Morton. Per a l'autor, «l'ecocrítica ha passat per alt la manera en què tot art, no només l'art explícitament ecològic, integra el medi ambient en la seva *forma*. L'art ecològic, i l'aspecte ecològic de tot art, no *tracta* només d'alguna cosa (arbres, muntanyes, animals, contaminació, etc.)» (Morton 2010, 11).

El complejo verde, de l'artista Andrés Vial (2017, fig. 1), investiga irònicament quin és l'efecte que exerceix, en les nostres maneres d'habitar el planeta i de relacionar-nos amb el territori, el segrest de la percepció que efectua el constructivisme lingüísticocultural per mitjà de la representació, d'allò simbòlic i de la realitat psíquica. *El complejo verde* es pot descriure com un gran organisme mutant format per tres components relacionats que operen amb relativa autonomia. *Distance* (fig. 2, p. 49) consisteix en una estructura de fusta segmentada instal·lada a manera de tancat, amb vectors que s'elevan arran de terra, poblada per diversos cultius estacionals. Al davant, a una certa distància, es disposa en el mur un paisatge miniaturitzat al qual només es pot accedir a través d'uns binocles situats a l'altra banda



Figura 1. Andrés Vial, *El complejo verde*, 2017.

del tancat. *Partial View* és un grup de retalls de fotografies de paisatges extretes d'enciclopèdies, agrupats en funció de les seves característiques geogràfiques i coberts parcialment amb un Post-it® verd. Finalment, *The Unattainable Own Small Place* (fig. 3, p. 50) fa referència a unes

estructures de fusta disposades contra els murs, compostes per un llistó de gairebé tres metres i una petita base que delimita una porció de territori verd.

Les tres propostes tracten una mateixa qüestió: la percepció sobre, a través i en conseqüència del paisatge. El paisatge no com un lloc concret, sinó com una mirada, una idea. Una *distància en si mateixa*. La interacció dislocada amb les diverses unitats de paisatge encarna el procés de dissociació amb el qual el capitalisme avançat desmembra totes les esferes i els aspectes de la vida, tant en la seva dimensió espacial com en la temporal, segregant la natura en un espai autònom divorciat de qualsevol procés social, polític i econòmic. Aquest mecanisme dona pistes de la relació que manté la dislocació que promou la mirada paisatgística amb la nostra manera de relacionar-nos amb el territori, no només amb la natura, sinó amb tota la infinitat d'espècies que ens envolten i de les quals depenem. En aquest sentit, *Partial View* i *The Unattainable Own Small Place* són tributàries de *Distance*: totes dues són vistes parcials que satisfan l'ull taxonòmic i dominador i, a la vegada, són analogies explícites del mecanisme d'exclusió d'aquesta mirada, és a dir, fan referència a *una mirada d'una mirada*. Tant si s'utilitzen els binocles com si s'analitza l'espai identificant els diferents elements atomitzats d'aquesta naturalesa representacional (els fragments de paisatges, les porcions de propietat privada, els monocultius de plàtans), els visitants experimenten la relació disfuncional que tenim amb el planeta com a reflex hiperreal de la disfuncionalitat dels nostres modes de vida psíquics.⁸

L'element de virtualitat que s'adverteix a *El complejo verde* és la possibilitat que se'ns brinda de decantar-nos per dirigir la nostra mirada cap a la contemplació d'una natura atomitzada i cosificada amb uns prismàtics, o bé per aturar-nos a parar atenció als nostres peus, on el cultiu de temporada ens connecta amb els cicles estacionals dels quals sempre hem depès per a la nostra existència.

La natura simulada i representacional de Vial tradueix l'exclusió d'allò *material real* en què es basa la concepció de la natura com a ecologia d'Albelda. Aquest mecanisme d'atomització pot ser vist com una extensió de la ideologia de l'humanisme liberal, el qual es construeix a

8 Vegeu «Escurar esclertes i distàncies. Andrés Vial en conversa amb Christian Alonso» a la pàgina 64 d'aquest llibre.

partir d'una sèrie de distàncies epistemològiques que obren una infinitat d'escissions entre la cultura i la natura, allò masculí i allò femení, la raó i l'emoció, la ment i el cos, l'humà i el no humà, la ment i la matèria, i una llarga llista de dualismes antagonistes la missió de la qual és enaltir la importància de la ment humana per damunt de tot. Aquesta ideologia segueix els pressupòsits del transcendentalisme kantià en l'afirmació de la individualitat de la substància i la universalitat de la raó. La varietat d'esclètxes epistemològiques que se'ns presenten com a ontològiques exerceix una violència tan nefasta sobre la diversitat d'humans i no humans considerats «els altres», que cal que considerem si volem transformar qualsevol aspecte de les crisis sistèmiques i mediambientals que travessen les nostres societats. *Distance* ens presenta l'escissió que separa la ment del que és material real, i en aquest exercici se'ns descriuen les conseqüències d'aquest model de pensament que expliquen l'estat d'insostenibilitat en què vivim: la sobreexplotació dels recursos naturals i del «capital social», els processos de privatització i acumulació planetaris guiats per la lògica del benefici econòmic.

Necessitem un nou paradigma que vagi més enllà dels punts cecs del constructivisme lingüístic i cultural postmodern i que se centri a entendre de quina manera la materialitat determina el discurs, i no només a l'inrevés. Entendre, com defensen Deleuze i Guattari, que «l'escriptura funciona directament en el que és real, de la mateixa manera que allò real escriu materialment» (Deleuze i Guattari 1988, 144) o, com expressa Michel Serres, que «l'escriptura apareix en les coses, apareix de les coses, no és diferent de les coses» (Serres 2000, 149). Com podem exercir el pensament en temps de catàstrofe i transformació social, tot i percebre les seves fractures i contradiccions? Com podem pensar la interacció natura-cultura d'una forma no dualista? Com podem fer-ho sense pressuposar una essència o un agent previ a una activitat? Quin és el paper definitori de l'art, si no és el representacional, en l'anàlisi de les crisis actuals? Defensem que la manera en què Deleuze i Guattari pensen la materialitat tot rebutjant essències i fent de l'esdevenir, la variació i la diferència les qüestions decisives de la filosofia, proporciona vies generatives per imaginar el món sobre la base del contínuum natura-cultura, tot travessant els dualismes i les jerarquies terra-tecnologia, orgànic-inorgànic i ment-cos mitjançant una combinació del que és ètic, estètic i polític. El seu pensament constitueix una geofilosofia en la mesura que el seu materialisme intel·ligent proposa una continuïtat entre allò material i allò

psíquic —qüestió desatesa per la psicoanàlisi i en la deconstrucció—, i planteja al mateix temps qüestions elementals per al pensament ecològic i l'art mediambiental.

El model de pensament, acció i relació que elaboren pren com a punt de partida el monisme spinozista del rebuig de la dialèctica hegeliana i marxista de la consciència i l'alteritat. La nova anàlisi s'articula sobre la base d'un concepte de poder entès no com a negatiu o restrictiu (*potestas*), sinó com a afirmatiu i apoderador (*potentia*), i de la crítica no com a negació (consciència d'oposició), sinó com a creativitat (afirmació). L'individu ja no es defineix per la seva forma o funció sinó per una relació complexa d'acceleració i minva (longitud) i pel poder d'afectar i de ser afectat (latitud). El nucli ètic dels subjectes no és la intencionalitat moral, sinó més aviat els efectes de poder —repressiu o apoderador— que les seves accions exerceixen sobre el món. El bé ètic s'ocupa d'incrementar l'habilitat dels subjectes d'accedir a modes de relació amb múltiples *altres*. Aquesta disposició constitueix una crida a calibrar les oportunitats de nous sistemes de parentiu sostenibles amb l'alteritat sexualitzada, racialitzada i naturalitzada, tot promovent un *igualitarisme centrat en la vida* mitjançant processos d'esdevenir.⁹ La subjectivitat política, doncs, esdevé un procés que actualitza la seva tendència ètica. Aquest procés s'ocupa activament de construir alternatives afirmatives treballant sobre les instàncies negatives del present. Assumir la responsabilitat envers la nostra historicitat, davant de la nostra relació amb el planeta i amb les altres espècies, resulta inseparable de l'anàlisi de les condicions i relacions de poder que defineixen la nostra ubicació. És d'aquesta manera que el pensament de Deleuze i Guattari, elaborat sobre la base de la tradició monista de la matèria viva, imagina el món sense caure en determinismes, ja que per a ells la matèria és la *vida mateixa*.

Més que ocupar-se de l'estudi de les representacions culturals de la natura —visió que denota una substància fixa i conformada—, Deleuze i Guattari se centren en la qüestió de com plegar la natura i allò físic en la cultura i en allò psíquic, i viceversa. La geofilosofia, que uneix en un mateix model de pensament l'articulació de les relacions materials, cognitives i afectives, fa que les categories d'home i natura no puguin ser concebudes per separat:

9

Rosi Braidotti ha desenvolupat la noció d'igualitarisme centrat en la vida com el pla sobre el qual es donen les relacions alternatives de subjectivitat postantropocèntrica i posthumana (Braidotti 2015).

Ja no existeix la distinció home-natura. L'essència humana de la natura i l'essència natural de l'home s'identifiquen en la natura com a producció o indústria, és a dir, en la vida genèrica de l'home [...]. Home i natura no són com dos termes l'un davant de l'altre, ni tan sols si es consideren en una relació de causa, de comprensió o d'expressió (causa-efecte, subjecte-objecte, etc.). Són una mateixa i única realitat essencial del productor i del producte (Deleuze i Guattari 1985, 14).

Des d'aquesta perspectiva, els plantejaments del pensament ambientalista formulats sobre la base de la necessitat de restaurar l'equilibri de la natura, o fins i tot la imatge de la natura com un circuit equilibrat, no són més que una autoprojecció il·lusòria de l'home, ja que no existeixen esferes, regnes o àmbits independents, sinó tan sols *relacions i processos de producció*.

Per a Deleuze i Guattari, «la natura és com una immensa màquina abstracta i, malgrat això, real i individual, les peces de la qual són els agençaments o els diversos individus que agrupen [...] una infinitat de partícules sota una infinitat de relacions més o menys compostes» (Deleuze i Guattari 1988, 259). Segons aquesta visió, el medi ambient no és res més que les negociacions entre els ajustos dinàmics entre elements humans i no humans, que s'influeixen mútuament. La matèria és «màquina» en la mesura que el món està compost per una diversitat de màquines: màquines autoenunciatives, màquines biològiques, màquines desitjants, màquines discursives i culturals, màquines de creació estètica i màquines culturals de representació, entre moltes d'altres. Hem d'entendre la màquina fora de la tècnica o la mecànica, o com a progressió evolutiva de l'eina (*Homo faber*). La màquina precedeix la tècnica, no a l'inrevés. La potència teòrica de la màquina aspira a explicar el funcionament de l'«agençament social que tant les eines com les màquines tècniques requereixen com a condició operativa» i descriu el procés segons el qual les cultures modulen allò biològic, sociopolític i material en els seus acoblaments o compostos. És així com la màquina, per a Deleuze i Guattari, esdevé «un concepte operador que es proposa explicar processos socials reals, un operador d'individuació, un operador d'agençaments socials», com sosté Anne Sauvagnargues (2016, 186).

Per això és necessari «estendre els límits de la màquina, *stricto sensu*, [per incloure el] conjunt funcional que l'associa a l'home» (Guattari 1996, 48-49) i considerar sis components. Aquests assoleixen tres formes d'individuació actuals —components materials, components semiòtics