BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

Antimonumentos: El arte como resistencia a los eventos violentos en México

TESIS

Para obtener el grado de

Licenciada en Filosofía

PRESENTA

Andrée Ramírez Martínez

DIRECTOR

Mtro. Jorge Díaz Gallardo

ASESORAS

Dra. Viridiana Pérez Gómez

Mtra. Claudia Tame Domínguez

Puebla, Pue. Mayo de 2026

Los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica con un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura.

D. H. Lawrence

A Yolanda y Ray,

Por haber construido desde sus inicios
el soporte que posibilitó este trabajo

Agradecimientos

Al Mtro. Jorge Díaz Gallardo, por las asignaturas que impartió, donde pude recuperar mucho del contenido teórico que me conforma hasta ahora. Por encaminar este proyecto, de la mano con su paciencia y disposición para acompañar esta labor investigativa.

Al Dr. José Eleazar Navarro Rivera, por iniciar la construcción de este camino durante mi educación preparatoria. Sembró y ayudó a germinar lo que me condujo al término de esta etapa universitaria.

A la Dra. Viridiana Pérez Gómez, por impulsar mi interés en la estética a través de sus asignaturas. Por el apoyo profesional y académico en distintas actividades durante esta trayectoria.

A los y las docentes que me formaron filosóficamente a lo largo de la licenciatura, brindándome herramientas para poder culminar estos estudios.

A mi familia. A mis padres. Por el apoyo incondicional, el cariño y la comprensión que construyeron un espacio adecuado para desarrollar esta investigación con éxito.

A Diego, Ximena y Erick. Mi familia por elección. Por sus palabras de aliento, las lecturas a este texto antes de ser terminado, y por todo el afecto que engloba su amistad. Nos hicimos compañía durante nuestra trayectoria filosófica, pero ese soporte se extendió a nuestras vidas.

A Cristian, acompañante indirecto mientras esta investigación comenzaba a gestarse. Por su apoyo desde la segunda mitad hasta el final de este trabajo, sus lecturas del mismo, el acompañamiento en momentos difíciles y todo su amor.

Índice

Introducción 5

1. El concepto de *resistencia* en Gilles Deleuze 8
    1.1. La tematización de la resistencia en la obra foucaultiana 8
    1.2. La recuperación de Deleuze de los postulados foucaultianos en *El poder* y *Foucault* 12
    1.3. Diferencias entre Foucault y Deleuze: el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control 18
    1.4. La resistencia entre lo liso y lo estriado: la máquina de guerra en *Mil Mesetas* 22
    1.5. El arte como acto de resistencia ante el control de la información 24
    1.6. Sentir de otro modo, pensar de otro modo 28
2. El tratamiento deleuziano del objeto artístico 30
    2.1. ¿Una estética deleuziana? 30
    2.2. La Imagen del pensamiento y el pensamiento sin Imagen 35
    2.3. Perceptos y afectos frente a la percepción y la afección 40
    2.4. Devenir-otro a partir del objeto artístico 44
3. El antimonumento como objeto artístico que resiste a la violencia en México 49
    3.1. Resignificación del espacio público frente a los monumentos 49
    3.2. Después del +43 los antimonumentos se multiplican 54
    3.3. Convertir el espacio en un lugar: construir una geografía de la memoria 59
    3.4. Antimonumento como acto de resistencia: una lectura deleuziana 63

Conclusión 69

Bibliografía 71

Introducción

Los antimonumentos en México surgen como alternativa para visibilizar casos impunes en el país. Usando herramientas que encarnan simbólicamente las situaciones donde la violencia se hace presente, el antimonumento irrumpe en el espacio público. Cada expresión antimonumental representa una herida que ha quedado abierta, resistiendo a la narrativa oficial de la memoria en México. Por ello, la presente investigación versa de hacer una lectura de los antimonumentos a partir de la noción del *arte como acto de resistencia*. El vínculo entre arte y resistencia tiene sus raíces en los estudios hechos por Michel Foucault a propósito de las relaciones de poder, pero la propuesta la encontramos expresada directamente en Gilles Deleuze. Detectando el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control, Deleuze reconfigura ideas foucaultianas tras la muerte de su colega, pero finalmente desembocan en postulados propios que posteriormente se funden con las ideas de Félix Guattari.

Las sociedades de control, que se ven caracterizadas por hacer circular información y comunicación, mediatizan el contenido informativo para que se convierta en consignas a seguir. En este sentido, Deleuze ve en el arte una alternativa para romper con el control que ejercen las órdenes que circulan en las sociedades. Constituyendo una línea de fuga, el arte rompe con lo que deberíamos creer acorde a las consignas, constituyendo una contra-información. Esa ruptura con lo informativo es donde radica la resistencia que tienen las creaciones artísticas.

A propósito del antecedente que tiene la temática investigada en la filosofía foucaultiana, tomamos como punto de partida el abordaje que hace Foucault sobre la resistencia al poder. Es por ello que, en el primer capítulo, abordamos el concepto de resistencia en Deleuze partiendo de un rastreo del término en la obra foucaultiana. Sin embargo, consideramos que Deleuze, a través de los cursos *El saber* (1985), *El poder* (1986) y *La subjetivación* (1986), construye un camino para poder extender el pensamiento foucaultiano, siendo utilizado como motivo para desarrollar sus postulados. De esta forma, después de haber recuperado el abordaje deleuziano de la filosofía de Foucault en los cursos dictados en Vincennes, nos encaminamos al abordaje político que Deleuze construye a cuatro manos con Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980).

Tomando como materia prima el concepto de *máquina de guerra* para cartografiar cómo es que se da la resistencia traducida en términos de espacio, nos encontramos con que la resistencia, además de consolidar una tensión entre espacio liso y estriado, se relaciona con un rasgo creativo. Pensar la máquina de guerra como una herramienta ideológica y creativa se relaciona con el abordaje que hace Deleuze en torno a la sensación. Por ello, en el segundo capítulo nos centramos en indagar los aspectos que se ponen en juego al pensar al objeto artístico desde la óptica deleuziana.

El objeto artístico y la sensación son, para Deleuze, una vía para salir de los *clichés* que envuelven al ámbito sensible. Optando por el uso de intensidades y umbrales, la sensación en el objeto artístico indaga afectos no explorados. En ese desajuste de la sensación nos encontramos con el vínculo preciso entre el arte y su politicidad, ejerciendo un acto de resistencia. El resistir, en este caso, se ve direccionado hacia lo experimental: la sensación va de la mano con una discordancia de las facultades y, con ello, sale de las preconcepciones que pueden cubrirla. En este sentido, tiene lugar la tesis de Deleuze y Guattari para pensar al arte como creador de *bloques de afectos y perceptos*.

Al pensar al objeto artístico en términos de afectos y perceptos, la apuesta deleuziana desborda por completo lo que consideramos una estética. Deleuze habla de expresiones tales como la pintura, la música, la literatura y el cine, diferenciándolas entre sí desde el tipo de bloques que genera cada una. Sin embargo, en ello radica un reto en la investigación: Deleuze no habla acerca de escultura. Dado que la temática a aplicar la terminología deleuziana son los antimonumentos, muy cercanos a ser esculturas, se vuelve pertinente hacer indagaciones para poder pensar la escultura desde un abordaje deleuziano. Para ello, nos servimos de definiciones y adaptamos ciertos elementos para poder llegar a concebir al antimonumento como una máquina de guerra.

En el tercer capítulo se abordan los antimonumentos que existen en el país, así como los elementos que caracterizan sus prácticas. En ello se ve envuelto el espacio público y su configuración a partir de la presencia de monumentos y antimonumentos. Marcando una diferencia entre ambos, pensamos al antimonumento desde su papel disruptivo en las calles. En esa misma disrupción tiene lugar la ruptura que genera respecto de la configuración de una memoria oficial, cuestionándola y visibilizando casos donde la violencia se hace presente en México.

Apelando a la memoria, la verdad y la justicia, cada antimonumento encarna afectos y perceptos de las comunidades que se ven afectadas por la violencia y la impunidad. En ellos vemos un ejemplo de resistencia: se oponen, como una máquina de guerra, a la configuración que se va haciendo del espacio público a partir de la construcción de una memoria oficial. Desde la pluralidad de historias y de sentires, las expresiones antimonumentales se enfrentan a los monumentos que conmemoran lo que es *digno de recordar*. En ese sentido, los antimonumentos dan lugar a aquello que debe caer en el olvido, haciendo usos simbólicos para generar un cuestionamiento en quien los vea.

1. El concepto de *resistencia* en Gilles Deleuze

> "Donde hay poder hay resistencia, y no obstante
> (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en
> posición de exterioridad respecto del poder".
> Foucault, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, p. 116.

1.1. La tematización de la resistencia en la obra foucaultiana

Para comenzar a hacer la exploración en torno al concepto de *resistencia* y cómo ha sido tratado por Gilles Deleuze, debe reconocerse el hecho de que éste se ve primordialmente influenciado tras el trabajo hecho por Michel Foucault. En este sentido, resultan relevantes las obras del contemporáneo de Deleuze, siendo principalmente en el compilado de sus clases impartidas en el Collège de France, *Defender la sociedad*, los volúmenes 1 y 3 de la *Historia de la sexualidad*, así como la entrevista *Sexo, poder y política de la identidad,* donde se encuentra localizado su tratamiento alrededor del *poder* y, por tanto, de la resistencia. Así pues, para vislumbrar el punto de partida deleuziano en cuanto a la tematización de la resistencia, se requiere ir a los postulados foucaultianos[1] para posteriormente encaminarse hacia la recuperación que realizó Deleuze a través de los cursos *El saber* (1985), *El poder* (1986) y *La subjetivación* (1986), para desembocar en *Foucault* (1986), libro que fue dedicado a este pensador tras su muerte.

Haciendo una revisión cronológica del pensamiento foucaultiano, en *Defender la sociedad*, el autor francés hablará sobre el poder en las clases impartidas el 7 y el 14 de enero de 1976, respectivamente, buscando determinar cómo es que éste funciona mediante sus mecanismos, relaciones y efectos. Así pues, Foucault dirá que más que preguntar *qué* es el poder, debe hacerse la pregunta alrededor de *cómo* es el poder, dado que éste es siempre ejercido y existe en acto. En añadido a ello, dirá que el poder no puede ser situado en una institución pues, como definirá en la clase del 14 de enero:

> El poder, creo, debe analizarse como algo que circula o, mejor, como algo que sólo funciona en cadena. Nunca se localiza aquí o allá, nunca está en las manos de algunos, nunca se apropia como una riqueza o un bien. El poder funciona. El poder se ejerce en red y, en ella,

[1] Haciendo hincapié en que el presente trabajo de investigación versará del trabajo deleuziano en torno a la resistencia, se toma a Foucault sólo como un antecedente de lo que ha trabajado Deleuze.

> los individuos no sólo circulan, sino que están siempre en situación de sufrirlo y también de ejercerlo. (Foucault, 2000, p. 38).

A partir de ello, puede darse pie a generar un enlace con lo que Foucault expondrá en *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber* donde, partiendo de la definición del poder con carácter jurídico, dirá que él busca salir de la dinámica que se maneja en torno a lo lícito y lo ilícito a partir de la imposición de leyes. Por ello, buscará dar lugar a una nueva forma en que opere el poder, para dejar de lado las visiones tradicionales y, por ende, evitar caer en malentendidos.

De esta manera, comenzará por ir dando características de las cuales se servirá para delimitar el poder acorde a las *relaciones de fuerzas*, cómo éstas se van transformando y relacionando entre sí, además de vislumbrar cómo se van formando estrategias para que se vuelvan efectivas. A partir de ello, dará la siguiente definición: "El poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada" (Foucault, 2007, p. 113). Sin embargo, para poder comprender la definición foucaultiana de poder, habría que remitir a lo que es una relación de fuerzas, cuyo tratamiento puede encontrarse de manera más precisa dentro del texto de *Foucault*, el cual fue escrito por Deleuze tras la muerte de su contemporáneo. En él, Deleuze enunciará:

> ¿Qué es el poder? La definición de Foucault parece muy simple, el poder es una relación de fuerzas, o más bien toda relación de fuerzas es una «relación de poder». Eso quiere decir, en primer lugar, que el poder no es una forma, por ejemplo la forma-Estado; y que la relación de poder no se produce entre dos formas, como el saber. En segundo lugar, eso quiere decir que la fuerza nunca está en singular, que su característica fundamental es estar en relación con otras fuerzas, de suerte que toda fuerza ya es relación, es decir, poder: la fuerza no tiene otro objeto ni sujeto que la fuerza. (Deleuze, 1987, p. 99)

En este sentido, explicado a partir de Deleuze, Foucault estaría pensando el poder a partir de un dinamismo que se ve traducido en la manera en que las fuerzas, en tanto que poseen un carácter relacional para afectar a otras o recibir afectaciones, generan relaciones que son de carácter móvil, puesto que no se encuentran de manera fija en un solo punto. Por ello, el poder no puede ser traducido en términos de una institución, sino que se produce a cada instante en la dinámica de las fuerzas, lo cual desemboca en que el poder se piense en términos de estrategias.

De manera paralela al hecho de que el poder se encuentre conformado a partir del juego entre las relaciones dadas entre fuerzas, Foucault hablará de un elemento intrínseco a dicha relacionalidad: la *resistencia*. Respecto a ello, dirá que en las relaciones de poder se encuentran presentes puntos de resistencia, los cuales generan diferenciaciones dentro de la estrategia del poder donde se encuentren relacionados, por lo que se dirá que

> Más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreductibles. (Foucault, 2007, p. 117).

De manera análoga a la definición de los puntos de resistencia, en *Historia de la sexualidad 3: La inquietud de sí*, puede rastrearse la complejidad que presuponen las relaciones de poder. En dicho texto, Foucault partirá del ejemplo de la decadencia de las ciudades-estado durante el siglo III a. C. donde, a partir de la instauración de un poder de tipo monárquico, se pensaba que las prácticas políticas locales se verían disminuidas visiblemente. Sin embargo, para el filósofo francés, eso no ocurrió así, sino que desembocó en una complejidad de las relaciones de poder, donde las dinámicas eran variables, dificultando las reglas presentes dentro del juego político.

Así pues, por ello, dirá que "en una red compleja del poder, no estamos nunca frente a unos enemigos; estamos expuestos por todos lados a las influencias, a las intrigas, a los complots, a los desfavores" (Foucault, 2003, p. 90) lo cual se encuentra emparentado con la definición que daba en el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, en tanto que una dinámica del poder se vuelve diversa, ello mismo va propiciando a que se vayan generando distinciones y divisiones dentro de la misma.

Finalmente, como una condensación del pensamiento foucaultiano alrededor del poder y la resistencia, se puede remitir a *Sexo, poder y política de la identidad*, entrevista del año 1982 donde, conversando con B. Gallagher y A. Wilson, se tematiza la homosexualidad como un movimiento social donde se ven entrelazadas la identidad y la política. En este sentido, bajo el discurso de que no debe llevarse la sexualidad a términos esencialistas, Foucault dirá que lo importante es reconocer la *fuerza creadora* que interviene en ella. Así pues, dada la predominancia que le es dada a la cuestión de la identidad por parte del gobierno, se dará paso a la tematización de la relación de poder que se da entre el gobierno y los homosexuales, en donde existe una situación estratégica

donde ambas partes se afectan de manera mutua, atendiendo a la definición de las relaciones de fuerzas que se ha mencionado en párrafos anteriores.

Por ello, a través de la dinámica existente entre la comunidad homosexual y el gobierno, dará lugar a hablar de la resistencia que permea entre ambas fuerzas y dará una definición del papel que ésta tiene:

> Si no hubiera resistencia, no habría relaciones de poder. Todo sería una cuestión de obediencia. Desde el instante en que el individuo está en situación de no hacer lo que quiere, debe utilizar relaciones de poder. La resistencia se da en primer lugar, y continúa siendo superior a todas las fuerzas del proceso; bajo su efecto obliga a cambiar las relaciones de poder. Considero, por tanto, que el término «resistencia» es la palabra más importante, la *palabra-clave* de esta dinámica. (Foucault, 1999, p. 423).

De esta forma, Foucault apelará a que la resistencia se encuentra presente y es fundamental en las relaciones de poder, dado que se apoya de la misma situación estratégica que se configura entre las fuerzas, encargándose de llevarlas a generar un cambio en ellas. En añadidura, retomando el carácter creador que se encontraba relacionado con la sexualidad, dirá que "la resistencia no es únicamente una negación: es un proceso de creación; crear y recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso, eso es resistir". (Foucault, 1999, p. 423).

Al concluir la entrevista, el filósofo francés hará un reconocimiento en torno a la labor que han ejercido los movimientos sociales que, a partir del uso de la resistencia, han innovado de tal manera que repercuten en el ámbito político y de pensamiento, haciendo hincapié en el hecho de que siempre lo hacen por fuera de las instituciones y su rigidez, puesto que las movilizaciones deciden llevar a cabo una experimentación política a partir del papel creador que ejercen.

Habiendo recorrido las conceptualizaciones foucaultianas del poder, se pueden vislumbrar las características bajo las que el pensador francés concibe, a lo largo de *Defender la sociedad*, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber, Historia de la sexualidad 3: La inquietud de sí* y *Sexo, poder y política de la identidad*, al poder a partir de la relación de fuerzas, la cual se puede definir como una multiplicidad de puntos que conviven entre sí, afectando a otros y teniendo la apertura de afectarse por los mismos.

De manera intrínseca a las relaciones de fuerzas se encuentra la posibilidad de resistir, en tanto que en ella conviven multiplicidad de puntos de resistencia que conllevan diferencias, lo que

propicia que se hagan reagrupamientos. Dado el dinamismo que tiene la relación de fuerzas, el poder no puede ser localizado en una institución, ya que éste se encuentra siempre en acto y en circulación dentro de las fuerzas que se estén relacionando. Por ello, como un elemento intrínseco al poder, Foucault pensará la resistencia a partir de un ejercicio creador con relación a la sexualidad, por lo que definirá el resistir como un proceso de creación que posibilita una transformación.

Como se ha mencionado al inicio, el pensamiento foucaultiano ha sido recuperado por Deleuze a través de tres cursos: *El saber*, *El poder* y *La subjetivación*, los cuales se ven cristalizados en *Foucault* donde, más allá de limitarse a hacer una repetición del pensamiento del autor de *Vigilar y castigar*, le brinda un carácter nuevo al impregnarle parte de sus reflexiones. Así pues, a manera de homenaje tras la muerte de Foucault en 1984, Deleuze llevará a cabo una reapropiación del pensamiento de su contemporáneo a través de los textos señalados. Sin embargo, habiendo ya esbozado la conceptualización de Foucault acerca del poder, puede continuarse hacia el desarrollo que hará Deleuze a partir de los postulados ya mencionados en este apartado.

1.2. La recuperación de Deleuze de los postulados foucaultianos en *El poder* y *Foucault*

Como se ha mencionado anteriormente, Deleuze parte del trabajo de Foucault cuando se encarga de tematizar el poder y la resistencia. Por ello, como punto de partida para vislumbrar cómo fueron reapropiadas las ideas foucaultianas por Deleuze, se puede remitir a los cursos que impartió en la Universidad Vincennes durante 1986. Así mismo, durante ese año, es publicado *Foucault*, el cual fue hecho en honor al filósofo tras su muerte. En ambas recuperaciones se puede rastrear que, más allá de ceñirse a hacer una repetición de lo que Foucault había dejado dicho, se le imprime un rasgo deleuziano a los postulados, haciéndolos más amplios y desembocando en ideas más complejas. Por ello, dado que en el apartado anterior se llevó a cabo la recuperación de los postulados foucaultianos dentro de su obra, puede pasarse a tematizar el desarrollo hecho por Deleuze de los mismos.

Deleuze impartió en Vincennes tres cursos, los cuales atienden a cada uno de los ejes dentro del pensamiento foucaultiano: saber, poder y subjetivación. En el segundo de ellos, titulado *El poder*, el autor partirá de la definición de ese término, siendo entendido como una relación de

fuerzas. Sin embargo, una vez iniciado el análisis a partir del poder, de él se irán desprendiendo rasgos y, por tanto, nociones que se encuentran alrededor del concepto, tales como *diagrama* y *afuera*, los cuales tendrán un punto de encuentro con el énfasis de este capítulo: la resistencia.

Siguiendo por la línea de Foucault, Deleuze retomará la definición de poder como una relación de fuerzas. Sin embargo, a partir de ello se vuelve necesario una conceptualización de lo que es una fuerza, por lo que el camino deleuziano para el tratamiento del poder iniciará al definir la fuerza a partir de su carácter relacional y, por tanto, de su multiplicidad. Por ello, dirá que

> La fuerza no existe en singular, no hay fuerza en singular. Toda fuerza es relación con otra fuerza. Esto quiere decir que la fuerza es fundamentalmente el elemento de una multiplicidad y que no puede ser pensada fuera de lo múltiple, que no hay fuerza una. Es incluso en este sentido que la fuerza no tiene más objeto ni sujeto que la fuerza. (Deleuze, 2014, p. 66).

Así pues, a la fuerza le pertenece estar relacionada con otra fuerza, lo cual conlleva a su siguiente característica: el poder de afectar, así como el poder de ser afectada. A esto, Deleuze lo definirá como *espontaneidad de la fuerza* y *receptividad de la fuerza*, respectivamente. A partir de ello, se servirá para decir que la relación de fuerzas determina *afectos*, dividiéndolos en dos, siguiendo la concepción de Spinoza, así como la de Nietzsche: "hablaremos de afecto activo cuando se lo relacione con la fuerza que afecta a otra, y hablaremos de afecto reactivo cuando se lo relacione con la fuerza que es afectada" (Deleuze, 2014, p. 74). En consonancia con ello, dirá que el afecto es el equivalente estricto del *punto*, éste último siendo entendido por el autor como un *punto de fuerza*, es decir, como la relación que tiene con otra fuerza, ya sea que la afecte o sea afectado por ella, de donde se desprende la equivalencia con los afectos (Deleuze, 2014, p. 104). Por lo tanto, una relación de fuerzas determinaría afectos, en tanto que es un conjunto de relaciones desarrolladas en una multiplicidad de puntos.

Por otra parte, Deleuze entenderá las relaciones de fuerzas desde la existencia de dos cuerpos, partiendo de que el primer cuerpo ejerza una acción y el segundo cuerpo lleve a cabo una acción reaccionando a la del primero, actuando sobre ella. Es decir, la acción del segundo cuerpo no recae directamente sobre el primer cuerpo, sino en la acción que desempeñe éste. A partir de ello se diferenciaría de la violencia, en tanto que ésta es entendida como el efecto de la fuerza sobre algo o alguien, dándose la relación de fuerzas por medio de *distancias* (Deleuze, 2014, p. 67). Nuevamente remitiendo a Nietzsche, el autor entenderá la distancia como la diferencia entre las

fuerzas, la cual remite a la categoría del espacio-tiempo, por lo que pensará que la multiplicidad de las fuerzas constituye un espacio-tiempo, de manera que "el poder es la fuerza relacionada con el espacio-tiempo, y no relacionada con un objeto o un ser" (Deleuze, 2014, p. 72). Esto último se explica en contraposición con el *saber*, el cual, acorde a la definición del pensador francés, se mueve a través de *formaciones estratificadas*, en tanto que se encarga de formalizar materias no formadas a través del enunciado. Por ello, el poder, dado que remite a las fuerzas, las cuales son *funciones no formalizadas* debido a que aún no son tomadas (y, por tanto, estratificadas) por el saber, deja de lado las cualidades, prescindiendo de a quiénes sean aplicados los principios de las relaciones de poder. Así pues, la fuerza estará relacionada con el espacio-tiempo en términos vectoriales, y no con un objeto, el cual se encuentre atravesado por el saber.

De manera análoga a la contraposición del saber con el poder, se caracterizará a este último como una relación y no un atributo pues, en el plano de las relaciones de fuerzas, el poder pasa por los dominados y los dominantes. Así mismo, el poder se ejerce más que poseerse, debido a que la posesión de algo implica remitir al saber y, por tanto, que se tenga ya una forma preestablecida, rasgo del cual carece el poder. Sin embargo, no debe intentar entenderse el poder en un estado puro o independiente del saber, puesto que un poder se encuentra siempre encarnado en un saber: "sin las relaciones de fuerzas, el saber no tendría nada que actualizar […] Sin las formas del saber, el poder se mantendría puntual, fluido, evanescente, inestable, y no podría conservarse ni reproducirse" (Deleuze, 2014, p. 173). De manera que la colaboración entre poder y saber es recíproca, en tanto que el carácter inestable del poder requiere del saber para poderlo fijar, mientras que el saber requiere del poder para poder ofrecer formas con cierto contenido.

De igual manera, el término de *institución* se encuentra atravesado por la distinción entre el saber y el poder. Por definición, se entenderá a las instituciones como integraciones de las relaciones de fuerzas, puesto que poseen una forma dada la participación que tiene el saber en ellas. Sin embargo, Deleuze enunciará que la postura foucaultiana al respecto se volcaba por hacer uso del término de *gobierno* para designar las relaciones de fuerzas, donde aún no se encuentran encarnadas como lo hace el término *Estado*, el cual ya está intervenido por el saber. (Deleuze, 2014, p. 118). Así mismo, se opone ante la pregunta por la esencia del Estado, pues lo considera más bien como un proceso que proviene de las relaciones de poder y es integrado en el concepto

institucional. De esta forma, se concluiría que el poder tampoco es un atributo, sino que se construye a partir de la relación entre las fuerzas.

Llevando a cabo un enlace con la definición de las relaciones de poder, Deleuze definirá al diagrama a partir de cuatro rasgos: "la presentación de las relaciones de fuerzas propias de una formación; la distribución de los poderes de afectar y de los poderes de ser afectado; la mezcla de las puras formaciones no formalizadas y de las puras materias no formadas; […] una emisión, una distribución de singularidades" (Deleuze, 1987, p. 102). En este sentido, el diagrama tendrá el carácter de ser *estratégico*, en tanto que deja ver el campo de fuerzas que se encuentra implicado y cómo éstas se van relacionando para mandar u obedecer.

Por otra parte, otro rasgo que caracteriza el diagrama es su característica de ser siempre inestable, en el sentido de que se encuentra en un constante cambio, dado que es fluido y fluctuante. Por ello, el diagrama estará sometido a variaciones, las cuales Deleuze nombrará como *figuras*. Dichas figuras serán determinadas acorde al espacio-tiempo donde sean localizadas las fuerzas, de forma que "lo que podrá variar las figuras del diagrama es la manera en que la acción abstracta estará en un espacio-tiempo abstracto […] en un diagrama hay siempre varias figuras, es decir varias relaciones de fuerza" (Deleuze, 2014, p. 83).

En consonancia con lo anterior, el autor enfatizará en la manera en que las formaciones sociales remiten a los diagramas y cómo éstos representan una parte intermedia, pues se sitúan entre un campo social que está por desaparecer y otro campo social que está por originarse a partir de su recomposición. "Si hay muchas funciones e incluso materias diagramáticas, es porque todo diagrama es una multiplicidad espacio-temporal. Pero también porque existen tantos diagramas como campos sociales en la historia". (Deleuze, 1987, p. 61). Sin embargo, puede cuestionarse cuál es el origen de los diagramas, y donde éstos pueden terminar, por lo que el autor dirá que no hay ni un inicio ni un fin de las fuerzas, sino sólo cambios en ellas, lo cual implica que no haya un diagrama originario ni un último diagrama. Así pues, se afirma el hecho de que un diagrama proviene de otro, dada su capacidad de mutar y recomponerse para dar lugar a diagramas nuevos, dado que "a cada instante se recompone, lo que se dibujaba en él se desvanece en favor de otra cosa, en favor de una relación de fuerza" (Deleuze, 2014, p. 116). Por ello, el diagrama siempre se encuentra relacionado con el diagrama que le precede.

En cuanto a la inestabilidad de las fuerzas y, por tanto, de los diagramas, Deleuze dirá que el diagrama se define como un lugar de *mutación* y remitirá a la concepción de las mutaciones presente en *Las palabras y las cosas*, donde Foucault las pensará a partir de que "hacen que, de súbito, las cosas ya no sean percibidas, descritas, enunciadas, caracterizadas, clasificadas y fatigadas de la misma manera" (Foucault, 2010, p. 231). En este sentido, la mutación de los diagramas se puede vislumbrar en la relación que tiene un diagrama actual con el diagrama que le precedía mediante los cambios que tuvo en favor del nuevo.

En añadido a la mutación, Deleuze la vinculará con la idea de la *tirada de dados*, entendida como una manera de repartir las singularidades donde "los puntos singulares están en el dado […] el imperativo es el tirar" (Deleuze, 2002, p. 299). Habiendo un rasgo de azar, el diagrama surgiría a partir de tirar los dados en tanto que dicha tirada posibilita una nueva manera de disponer las singularidades. Atendiendo al carácter inestable (o azaroso) del diagrama, uno se desvanecería mientras que surge de uno nuevo, el cual está también en posibilidades de mutar. Sin embargo, este carácter mutable del diagrama se verá relacionado con el concepto del *afuera*.

Deleuze definirá al afuera como "*un afuera más lejano* que todo mundo exterior e incluso que toda forma de exterioridad, y por lo tanto infinitamente más próximo" (Deleuze, 1987, p. 116). Abordándolo de manera más precisa como *línea del afuera*, el autor entenderá este concepto relacionándolo con los postulados hechos por Maurice Blanchot, así como con lo que fue recuperado de ellos por Foucault en *El pensamiento del afuera*. Así pues, siguiendo a Blanchot y Foucault, el afuera puede ser entendido como *afuera absoluto*, *afuera indirecto* o como un afuera en relación con los diagramas.

En la primera de las tres, el afuera se considera como absoluto dado que él mismo es fuerza y no se encuentra mediado por otras fuerzas. De la mano con ello, se tomará el afuera a partir de la concepción del *se muere* de Blanchot, donde describe la muerte desde dos perspectivas distintas: el *yo muero* y el *se muere*. La primera de ellas define a la muerte como un instante que llega, mientras que la segunda piensa la muerte como una parte coextensiva a la vida, en tanto que ha comenzado y no termina. Dado que la línea del afuera se considera como el equivalente del *se muere*, de permanecer esa línea siempre tal cual, dicha linealidad se vería sólo reducida a la muerte, sin dejar paso a un ámbito que pudiera ser vivible. Por ello, Deleuze dirá que

> Hace falta a cualquier precio que la línea del afuera haga un pliegue, pues de lo contrario es invivible. Es invivible. Es la línea del "se muere". La línea del afuera solo puede arrancarse a la muerte, solo puede bifurcarse de la muerte, si hace un pliegue. Y es en ese pliegue que podemos vivir, respirar y movernos. (Deleuze, 2015, p. 28).

Así pues, siguiendo por el planteamiento de Blanchot, la línea del afuera lleva a cabo un proceso de *pliegue* donde se dará paso a la vida. Dicho pliegue se concebirá como un *adentro* que está íntimamente relacionado con el afuera y que no debe entenderse como una interioridad, sino meramente como el adentro del afuera, construido a partir del pliegue.

Respecto a la segunda concepción del afuera, en tanto que se considera como indirecto, se caracteriza al afuera como un elemento propio de las fuerzas, en tanto que provienen del afuera y se relacionan en él. Por ello, esta clasificación toma en cuenta el rasgo fundamental de las fuerzas en tanto que pueden afectar o ser afectadas, por lo que Deleuze apuntará que "las fuerzas del afuera nos dicen lo siguiente: lo que se transforma nunca es el compuesto, histórico y estratificado, arqueológico, sino las fuerzas componentes, cuando entran en relación con otras fuerzas que producen el afuera (estrategias)" (Deleuze, 2015, p. 117). Esto último el autor lo concebirá a partir del hecho de cómo el rasgo del constante cambio se encuentra localizado en el afuera, producido a partir de las singularidades que se encuentran relacionadas en él.

Por último, el afuera relacionado con los diagramas parte de la noción del afuera como rasgo de las fuerzas, puesto que el diagrama se encarga de captar las singularidades para poderlas incluir dentro de las relaciones de fuerzas. Trayendo a cuenta el rasgo de mutación en los diagramas, Deleuze dirá que se ve posibilitada por el hecho de que el diagrama procede del afuera, pues las distintas singularidades provienen de él y, a partir de ello, el diagrama se encarga de captarlas para llevarlas a las relaciones de fuerzas. Apuntando a ello, el pensador francés especifica que hay tres tipos de singularidades que proceden del afuera. Las primeras las denomina como *singularidades salvajes*, pues se quedan siempre unidas al afuera, de manera que no se integran. Las segundas son las *singularidades de poder*, y se incluyen en las relaciones de fuerzas a partir del diagrama. En tercer lugar, las *singularidades de resistencia*, pues no se dejan reducir al diagrama y, en tanto que pueden resistir, posibilitan la mutación de los diagramas, pues "la relación de poder es aquello que combate una resistencia previa" (Deleuze, 2014, p. 208), de manera que, a partir de la resistencia, es como se da paso a generar nuevas relaciones de poder, las cuales serán

integradas a partir del diagrama. En este sentido, cobra relevancia el hecho de que la resistencia es primera respecto de las relaciones de poder.

Como se ha explicado de manera previa, las singularidades de resistencia se caracterizan por no dejarse agotar mediante un diagrama. En relación con el afuera, Deleuze dirá que la resistencia representa el afuera de las relaciones del poder, así como éstas últimas se consideran como el afuera de las formaciones estratificadas. Por ello, las singularidades de resistencia tienen lugar en tanto que el diagrama sólo es removido por el afuera, pero no lo subsume, por lo que la resistencia no se reduce al diagrama. A partir de ello resalta el carácter revolucionario de dichos puntos de resistencia, pues

> Las singularidades de resistencia, esos «puntos, nudos, núcleos» que se efectúan a su vez en los estratos, a fin de hacer que en ellos el cambio sea posible. Es más, la última palabra del poder es que la resistencia es primera, en la medida en que las relaciones de poder se mantienen intactas en el diagrama, mientras que las resistencias están necesariamente en una relación directa con el afuera del que proceden los diagramas. (Deleuze, 1987, p. 119).

De esta manera es como, a partir de todos los elementos tematizados en este apartado, se llega a la conceptualización de la resistencia que posee Deleuze a través de la recuperación foucaultiana. Partiendo de la definición de poder como una relación de fuerzas, se pueden vislumbrar todos los elementos que se encuentran alrededor de éste: el diagrama como lo que recoge las singularidades y las dispone en relaciones de fuerzas, el afuera como aquel elemento que pertenece a las fuerzas pero también al diagrama y, por último, la resistencia, posibilitada a partir de las singularidades que no se dejan reducir por la estructura diagramática.

1.3. Diferencias entre Foucault y Deleuze: el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control

Si bien se han venido mencionando los puntos en común entre Foucault y Deleuze en torno a su tematización del poder, deben hacerse notar las diferencias que marcan una distancia entre lo que postula cada uno de los autores pues, como se ha dilucidado en apartados anteriores, el tratado deleuziano no se agota en una repetición de Foucault. En consonancia con ello, y a propósito de

los estudios monográficos que realizó de autores como Bergson, Hume, Kant, Nietzsche y Spinoza, Deleuze hará una alegoría con el *embarazar*, relatada en *Conversaciones*, donde dice:

> Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándole embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa. Era muy importante que el hijo fuera suyo, pues era preciso que el autor dijese efectivamente todo aquello que yo le hacía decir; pero era igualmente necesario que se tratase de una criatura monstruosa, pues había que pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos, quebrantamientos y emisiones secretas, que me causaron gran placer. (Deleuze, 1996, p. 6).

En ello se puede ver la manera en que Deleuze concebía el tratamiento que hacía respecto a otros autores: reconociendo y dejando lo que ellos decían, pero también incorporando aspectos de su autoría. Para entonces aún no había redactado la obra dedicada a su contemporáneo y amigo Foucault, pero sin duda puede ubicarse ese mismo procedimiento en su realización. En este sentido, *Foucault* se puede tomar, más allá de un homenaje, como un pretexto para poder desarrollar más allá el pensamiento foucaultiano. Como fundamentos de la separación de pensamiento entre ambos autores, se pueden remitir a dos aspectos fundamentales: 1) el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control y 2) el trabajo colaborativo que se genera entre Deleuze y Guattari.

El primero de estos dos aspectos puede rastrearse en el *Post-scriptum sobre las sociedades de control*, artículo redactado por Deleuze a propósito de identificar el paso de lo disciplinario a lo de control. En él, se prolonga lo que Foucault ya había postulado en torno a las sociedades disciplinarias que, intuyendo la caducidad de estas últimas, requerirían de un nuevo modelo que las reemplazara. Sin embargo, esto no fue completado por el autor de *Vigilar y castigar*, por lo que Deleuze, desarrollando las intuiciones foucaultianas, dirá que esa nueva modalidad corresponde a las denominadas *sociedades de control*. Por ello, dejando de lado la noción de *centros de encierro* y el disciplinamiento enfocado al cuerpo, el control ya no se efectuaría en ciertas locaciones o actividades, siendo "constante sobre cada uno, pero en un espacio abierto, donde ya no se distingue la interioridad de la exterioridad" (Dosse, 2009, p. 429).

Así pues, la diferencia entre ambos tipos de sociedades conformaría el punto de divergencia entre ambas teorías, puesto que Deleuze hará un desarrollo de la resistencia ante la *información*, propia del control de las sociedades posteriores a las disciplinarias. Dicha información la entenderá como "una colección de consignas. Cuando se nos informa, se nos dice lo que se supone que debemos creer. En otras palabras, informar en hacer circular una consigna" (Deleuze, 2008, pp.

286-287). Sin embargo, hay una posibilidad de que se dé una contra-información, funcionando como un acto de resistir, a la vez que se relaciona con las creaciones artísticas.

Dado que mediante lo artístico hay una posibilidad de manifestar formas que escapan a lo hegemónico, se puede generar un vínculo con la máquina de guerra. Siendo un concepto desarrollado en *Mil Mesetas* (1980), nos lleva al segundo punto antes mencionado: el trabajo colaborativo entre Deleuze y Guattari. En el segundo volumen sobre capitalismo y esquizofrenia, los autores verán en la máquina de guerra una oportunidad de salida respecto a un régimen establecido, fungiendo como una herramienta creativa e ideológica. La noción de *máquina*, originándose en primera instancia con Félix Guattari dentro de *Psicoanálisis y transversalidad* (1972), será un elemento que se encontrará presente en las reflexiones hechas de manera conjunta entre Deleuze y Guattari hasta 1991.

Atendiendo a la entrevista de 1972 con Catherine Backés-Clement, a propósito de la publicación de *El Anti Edipo*, Deleuze recalca la creación del concepto de *máquina* por parte de Guattari, el cual se pretendía llevarlo a un desarrollo político y psiquiátrico a partir de su trabajo colaborativo. Por ello, para comprender de manera previa en qué consiste la máquina de guerra, puede remitirse en primera instancia al hecho de que Deleuze y Guattari conciben a la máquina como un *sistema de cortes*. Los *cortes* serán entendidos a partir de la relación de la máquina con un flujo material continuo, el cual se ve cortado por ella, abriendo paso a que nuevas máquinas surjan:

> El corte no se opone a la continuidad, la condiciona, implica o define lo que corta como continuidad ideal. […] Toda máquina es máquina de máquina. La máquina sólo produce un corte de flujo cuando está conectada a otra máquina que se supone productora del flujo. […] Toda máquina es corte de flujo con respecto a aquélla a la que está conectada, pero ella misma es flujo o producción de flujo con respecto a la que se conecta. (Deleuze y Guattari, 1985, p. 42).

De esta forma, mediante máquinas que producen flujos y otras máquinas que los cortan, es como se va generando una relación de la máquina con respecto a aquellas que le anteceden o preceden. Por ello, los autores considerarán que en todas partes existen máquinas, pues éstas van surgiendo a partir de maquinarias anteriores, conectándose con ellas mediante sus flujos y a su vez acoplándolos. Sin embargo, pasando al desarrollo específico de la máquina de guerra, ésta pareciera poseer un carácter transformador.

El término de máquina de guerra es utilizado por Guattari en relación con la historia de la ciencia. Con respecto a los descubrimientos científicos, la máquina de guerra se encargaría de atravesar el ámbito teórico, generando una transformación en él, dándose un cambio ante lo establecido, entendiéndose también como una *fuga*. Ese fugarse, entendido a través de las *líneas de fuga*, será desarrollado por Deleuze en tanto que concibe que los individuos y los grupos se van conformando a partir de líneas. Acorde a la naturaleza de cada una de las líneas, las dividirá en tres: molar, molecular y de fuga, siendo esta última la que se encuentra en relación con la máquina de guerra. En primer lugar, las líneas molares serán emparentadas con la organización y búsqueda de una homogeneidad, de manera que tiene relación con el aparato de Estado. Por ello, la máquina de guerra representaría un peligro para la organización estatal a través de su fuga pues, de manera contraria a las líneas molares, las líneas de fuga "proceden por umbrales, constituyen devenires, bloques de devenir, marcan continuos de intensidad, conjugaciones de flujos" (Deleuze, 1980, p. 147), siempre estando en una constante mutación.

Remitiendo a *Mil Mesetas*, donde Deleuze y Guattari desarrollan el papel de la máquina de guerra en relación con el aparato de Estado y los efectos que causan en el espacio, la fuga se verá entendida respecto a la organización estatal. Así pues, acorde a lo desarrollado en su obra de 1980, la máquina de guerra se encargará de conformar un *espacio liso*, el cual se enfrentará constantemente al aparato de Estado y al *espacio estriado* que éste último conforma. De esta forma, partiendo de un concepto desarrollado en *Psicoanálisis y transversalidad*, se llega a la conceptualización de la máquina de guerra y cómo ella representa una posibilidad de resistir. Por ello, en *Mil Mesetas*, conjuntando el trabajo de Guattari y las reflexiones deleuzianas, la resistencia se piensa de manera distinta: en términos de espacialidad.

Dividiéndolo en *liso* y *estriado*, el espacio será para Deleuze y Guattari el elemento donde se sitúa la dinámica de resistencia entre el Estado y los movimientos sociales. Siendo el aparato de Estado el encargado de estriar el espacio y así dominarlo, la máquina de guerra será lo que haga que dicho espacio se resista al estriaje, volviéndose liso mientras que no se deja dominar por la intervención estatal. En este sentido, ambos autores verán en ese enfrentamiento el incesante despliegue de la resistencia, evitando que lo liso predomine sobre lo estriado, o viceversa. En una entrevista a propósito de la publicación de *Mil Mesetas*, Deleuze (1996) mencionará que buscan "mostrar cómo, y en qué casos, la máquina de guerra toma la guerra como objeto (cuando los

aparatos de Estado se apropian de una máquina de guerra que no les pertenecía en absoluto)" (p. 48), perfilando el desarrollo que se dará de la misma.

1.4. La resistencia entre lo liso y lo estriado: la máquina de guerra en *Mil Mesetas*

Como se ha mencionado en el apartado anterior, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* da cuenta de cómo cambia el tratamiento en torno a la resistencia, frente a la forma en que lo había realizado Foucault. A través de lo que puede denominarse una *cartografía de las fuerzas*, Deleuze y Guattari tratarán el acto de resistir a través de dinámicas traducidas en un manejo del espacio.

En primer lugar, los autores harán una descripción del espacio estriado, enunciando su carácter métrico, pues este tipo de espacio requiere de ser medido para ser ocupado. Se dirá que "en el espacio estriado se delimita una superficie y se "reparte" según intervalos determinados, según cortes asignados" (Deleuze y Guattari, 2020, p. 624), donde se pone de manifiesto el control que se ejerce sobre el espacio para ocuparlo. Por ello, Deleuze y Guattari relacionarán a esta concepción del espacio como propia del aparato de Estado, en tanto que busca ir generando apropiaciones para poderlas dominar y delimitar, determinando cómo se utilizará, en este caso, cada fragmento del espacio.

En contraposición al espacio estriado se encontrará el espacio liso, el cual se caracteriza por hacer uso del espacio sin necesidad de medirlo, rompiendo con la forma en que se encuentra distribuido el espacio al estar estriado. Por ello, al espacio liso le será relacionada la máquina de guerra, puesto que ésta construye un espacio liso mientras se desplaza, eliminando cualquier rigidez dentro de la distribución espacial. Sin embargo, este espacio liso se encuentra siempre entre dos espacios estriados,

> Pero "entre" significa que el espacio liso está controlado por esos dos lados que lo limitan, que se oponen a su desarrollo y le asignan, en la medida de lo posible, un papel de comunicación, pero también, por el contrario, que se vuelve contra ellos […] afirmando una fuerza no comunicante o de desviación, como un "claro" que avanza. (Deleuze y Guattari, 2020, p. 495).

De esta forma, la distinción entre el espacio liso y el espacio estriado se da a través de su coexistencia, encontrándose siempre relacionados el uno con el otro. Por ello, los autores apuntarán a que siempre se está en búsqueda de estriar el espacio liso, y busca alisarse el espacio que se encuentra estriado. Es en este aspecto donde podríamos remitir a las relaciones de fuerzas pues, en este caso, ambos tipos de espacio se encuentran en una constante relación que no cesa de enfrentarse, manifestando la resistencia que se despliega.

En el caso de *Mil Mesetas* la resistencia se traduce en la relación que se teje entre el Estado y la máquina de guerra, y cómo ello repercute en la ocupación del espacio. Deleuze y Guattari mencionarán que el Estado se encuentra siempre relacionado con un afuera, haciendo alusión al término que ha sido explicado anteriormente en torno al diagrama. En este sentido, la relación entre el Estado y lo que se queda fuera de él se comprendería en términos de aquello que puede dominar y aquello que no se deja subsumir por él, pues

> El Estado siempre ha estado en relación con un afuera, y no se puede concebir independientemente de esa relación. La ley del Estado no es la del Todo o Nada (sociedades con Estado *o* sociedades contra Estado), sino la de lo interior y lo exterior. El Estado es la soberanía. Pero la soberanía sólo reina sobre aquello que es capaz de interiorizar, de apropiarse localmente (Deleuze y Guattari, 2020, p. 468).

En consonancia con lo anterior, habrá que considerar lo que queda afuera del Estado y, por tanto, resiste a reducirse al régimen del aparato estatal. La máquina de guerra, no dejándose reducir por el Estado, impide que éste tenga un desarrollo completo y totalitario por sobre las cosas y, en este caso específico, por sobre el espacio. Por ello, ante el hecho de que la máquina de guerra no permite que el Estado pueda ocupar el espacio tal como desea, el aparato estatal intentará eliminarla o apropiarse de ella. Así pues, de manera análoga a la antes mencionada coexistencia entre espacio liso y espacio estriado, el Estado y la máquina de guerra coexistirán y se enfrentarán entre sí.

Como se ha mencionado en torno al espacio liso y al espacio estriado, éstos no dejan de fluctuar en tanto volverse liso o estriarse, según sea el caso. En cuanto a la máquina de guerra y el Estado se dará una situación similar pues, dado que la máquina de guerra ocasiona problemas al aparato estatal, éste buscará apropiarse de ella para cumplir con su homogeneización. Ante ello, la máquina de guerra atenderá a reglas distintas, poniendo en duda las jerarquías y buscando salir de ellas (Deleuze y Guattari, 2020, p. 467). De acuerdo con ello, la máquina de guerra podría concebirse en términos de resistencia al Estado, en tanto que no se deja reducir por lo que éste

imponga, conformando parte de la exterioridad respecto de él. Sin embargo, la resistencia que implica la máquina de guerra no siempre permanecerá, pues de hacerlo no habría ningún flujo entre la relación que posee con el aparato de Estado. Por ello, pensándolo en términos de espacio liso y espacio estriado, el Estado, conformando un espacio métrico, querrá hacer uso del espacio que se encuentra abierto, producto de la máquina de guerra, para poder estriarlo y usarlo a su favor.

El carácter bélico de la máquina de guerra, dirán los autores, no le es propio a la máquina. La guerra sólo surge en ella cuando se encuentra relacionada con el aparato de Estado, surgiendo ahí también su carácter político, esto determinando que no se reduce a ser una herramienta de combate. Por ello, Deleuze y Guattari (2020) verán en la máquina de guerra un carácter creador, de manera que "un movimiento artístico, científico, "ideológico", puede ser una máquina de guerra potencial precisamente porque traza un plan de consistencia, una línea de fuga creadora, un espacio liso de desplazamiento" (p. 538).

Siguiendo el hecho de que la máquina de guerra puede funcionar como una línea de fuga creadora, en *¿Qué es el acto de creación?* se postula al arte como una posibilidad de resistencia. Siendo una conferencia dictada por Deleuze en 1978, en ella se reflexiona sobre las alternativas para escapar al régimen de la *información*. Teniendo de fondo el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control, el autor concebirá que el arte no tiene nada que ver con la comunicación, sino más bien se encuentra relacionado con el acto de resistencia. Así pues, el arte daría lugar a una contra-información, rompiendo con la palabra de orden que se transmite a partir del proceso comunicativo.

1.5. El arte como acto de resistencia ante el control de la información

En *¿Qué es el acto de creación?* se parte de la pregunta sobre qué es lo que se hace cuando se hace cine y qué es lo que hace un filósofo cuando filosofa, generando una teoría en torno a la actividad creadora. En primer lugar, Deleuze (2008) hará énfasis en que, quien crea, siempre lo hará porque tiene una absoluta necesidad de hacerlo (p. 282). La creación se expande por distintas disciplinas, mencionando primordialmente a la filosofía como creadora de conceptos, al cine como creador de bloques de movimiento/duración, a la pintura como creadora de bloques de líneas/colores y a la

ciencia como creadora de funciones. En este sentido, el crear se vería reflejado en distintas actividades, no teniendo una jerarquía entre ellas, sino simplemente reconociendo la creación que conlleva cada una.

En diferentes disciplinas, si bien se puede hablar de que alguien *tiene una idea*, cada una de esas ideas tiene cualidades propias respecto al ámbito donde se encuentren localizadas. Siguiendo el desarrollo deleuziano, una *idea cinematográfica* le es propia sólo al cine y se diferenciará de las ideas que pudiesen surgir en otros dominios, esto desde el momento en que esa idea se destina a un proceso cinematográfico. Sin embargo, dicha idea nunca pertenecerá a la comunicación en tanto que se encuentra relacionada a la creación.

De manera paralela a lo que enuncia en el *Post-scriptum sobre las sociedades de control*, se emparentarán la comunicación y la información como dinámicas que pretenden controlar la sociedad. Dejando de lado los espacios de encierro en los que pensaba Foucault en las sociedades disciplinarias, en las sociedades de control se divulgarían ciertas órdenes como una información, de manera que la comunicación resultaría en un sistema que se encarga de controlar dichas consignas que son transmitidas. Como una manera de romper con ese proceso comunicativo, Deleuze verá en el arte la oportunidad de oponerse a la información, dejando de lado las órdenes circuladas por la comunicación. Sin embargo, para que ésta última pueda ser efectiva, requiere ser un acto de resistencia: "¿Qué relaciones mantiene la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación […] Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia". (Deleuze, 2008, p. 288).

Es en este punto donde Deleuze deja de manifiesto la relación que poseen el arte y la resistencia: en parte como una salida del control de las sociedades, pero también como una oportunidad de romper con las consignas que se hacen circular como información. De esta manera, el arte vendría a generar esa fuga que se vislumbraba de manera específica con la máquina de guerra. Como menciona Di Filippo (2012), "no se carece de comunicación, sino que la misma abunda. De lo que se carece, efectivamente, es de creación, de resistencia al presente" (p. 39), de manera que se vuelve relevante la existencia de máquinas de guerra que pretendan alisar el espacio estriado, dando lugar a las minorías que resisten a reducirse por lo hegemónico.

Deleuze y Guattari habrían llevado la conceptualización de la resistencia a términos espaciales, los cuales se desarrollarían de manera paralela en la cuestión política. Entre el espacio

liso y el espacio estriado, relacionándose la máquina de guerra con el aparato de Estado en una incesante resistencia, es donde se da cuenta del papel que cumple cada una de las partes en ese constante resistir. Sin embargo, en el caso de la máquina de guerra, sus características la llevan más allá del enfrentamiento con el aparato de Estado: tiene una función creativa y revolucionaria. Es en torno a ello donde la máquina de guerra se entiende como una elaboración artística por parte de las minorías.

Deleuze (2008) dice que "el acto de resistencia tiene dos caras. Es humano, pero también es el acto del arte. Únicamente el acto de resistencia resiste a la muerte, ya sea bajo la forma de una obra de arte o bajo la de una lucha humana" (p. 289). De esa manera, se incorpora a la reflexión un elemento adicional: la resistencia a la muerte. Recordando lo dicho por André Malraux, el arte sería aquello que posibilita que las civilizaciones sobrevivan, haciendo que lo perecedero permanezca en el tiempo, dando lugar a que las conozcamos en el presente. Como ejemplifica el mismo Deleuze, ver una escultura de miles de años antes de nuestra era nos da muestra la existencia de la sociedad donde fue hecha, cómo ésta ha perdurado a través del tiempo y llegó hasta nuestra época.

Trascendiendo en el tiempo a través de la resistencia a la muerte, el arte se verá relacionado respecto a una población futura, o un pueblo que falta: "El pueblo falta y, a la vez, no falta. Que falta el pueblo quiere decir que esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que aún no existe nunca será algo claro. No hay obra de arte que no apele a un pueblo que no existe" (Deleuze, 2008, p. 289). Si bien en un primer momento este pueblo que falta puede pensarse como una población futura a la que el arte tiene la posibilidad de llegar, éste también puede entenderse en relación con un *pueblo sin territorios*, tematizado por Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* (1975).

En *Kafka*, el papel del territorio será fundamental en relación con la literatura y el lenguaje. Basándose en las obras del escritor checo, Deleuze y Guattari desarrollarán lo que se puede considerar una *teoría política de la literatura*. Sirviendo a su vez como un ejemplo de lo que ha sido tratado en este capítulo respecto a la resistencia y la máquina de guerra, las obras kafkianas vendrían a conformarse a partir de una ruptura con el lenguaje representacional, dando lugar a reformularlo mientras que se da un uso *intensivo* del mismo. De esta manera, mientras el lenguaje funcione acorde a intensidades, éste dará lugar a nuevos lenguajes y afectos, conformando una línea de fuga, tal como lo hace la máquina de guerra.

Así como en *Mil Mesetas* se trataba la relación entre el espacio liso y el espacio estriado, en *Kafka* se hace uso del espacio con respecto al lenguaje, siendo la literatura una posibilidad de fuga al lenguaje representativo, de manera que puede

> Trazar una línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes (Deleuze y Guattari, 1978, 24).

A partir de cómo se comporta y se desterritorializa el lenguaje, la literatura remitiría a la cartografía y no a la significación, puesto que es con ésta última con la que se busca romper. Produciendo una ruptura en el lenguaje, la labor literaria daría lugar a que se genere una lengua menor y, con ello, lo que denominan los autores una *literatura menor*.

Acorde a Deleuze y Guattari (1978), la literatura menor sería aquella que una minoría realiza dentro de una lengua mayor, de manera que "lo que equivale a decir "menor" no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)" (p. 31). Relacionando esto último con respecto al lenguaje representativo, la literatura sería un ejemplo de perturbación sobre el orden de las cosas. Así pues, la literatura menor, atendiendo a su carácter político, permitiría que naciones pequeñas pudiesen dejar memorias, apelando al pueblo sin territorios que se mencionaba párrafos arriba. Este pueblo que no existe, a través de la literatura, da cuenta de las fuerzas revolucionarias del porvenir. Pensándolo desde la cartografía, el territorio está conformado a través del lenguaje, mientras que el pueblo sin territorios se encuentra representado a partir de la literatura.

Por otra parte, siguiendo el potencial político de la literatura, éste conformaría una fuga respecto al poder dominante, por lo que puede considerarse como una resistencia a lo hegemónico que, en este caso, se conforma desde el lenguaje representativo. Por lo mismo, en consonancia con lo que Deleuze tematizó en *¿Qué es el acto de creación?*, la literatura no obedecería a la comunicación, pues no se deja reducir por las consignas, éstas últimas siendo entendidas como

> La relación de cualquier palabra que se realiza en el enunciado, y que sólo puede realizarse en él. Las consignas no remiten, pues, únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una "obligación social". Y no hay enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo. […] El lenguaje sólo puede definirse por el

> conjunto de consignas, presupuestos implícitos o actos de palabra, que están en curso en una lengua en un momento determinado. (Deleuze y Guattari, 2020, p. 84).

Por tanto, entendiendo que el lenguaje se constituye a partir de las consignas, se entendería que la literatura no formara parte de un proceso de comunicación, ya que justamente rompe con ese lenguaje representativo. En este sentido, la labor literaria puede entenderse como una resistencia dentro de las sociedades de control. En tanto que irrumpe en el proceso comunicativo, la literatura menor daría lugar a que las palabras constituyan una fuga respecto del lenguaje a través de la desterritorialización.

1.6. Sentir de otro modo, pensar de otro modo

Para Deleuze, el carácter político del arte se encontraría en su condición de ser experimental. Dicha experimentación se vería traducida en que el arte no pretende quedarse en un plano de reconocimiento o de representación, en concordancia con lo que se desarrolló respecto a la literatura menor. En este sentido, lo que es importante es la ruptura que puede generar el arte respecto a lo establecido en torno al manejo de la sensibilidad.

Como un revolucionar que se genera a partir de la experimentación, la obra artística, siguiendo a Deleuze, posee la capacidad de generar distancia respecto de las percepciones o afecciones. Por ello el arte se encarga de crear perceptos y afectos, abriendo paso a nuevas formas de sentir que escapan a la neutralización de los perceptos al convertirlos en percepciones y los afectos al convertirlos en una afección. El peso recaerá en la experiencia, ésta pudiendo ser transformada por la obra de arte, pues "es experimental porque amplía el campo de la experiencia posible, porque produce una sensación y no ya un sentimiento reconocible" (Llevadot, 2017, p. 190). De esta forma, el arte generaría cambios en la sensibilidad y en la experiencia paralelamente a su papel experimental, desembocando en su carácter político.

A través de lo anterior es como puede darse cuenta de la manera en la que Deleuze aborda el trabajo artístico: a partir de un tratamiento en torno a la sensibilidad. Si bien ha resultado controversial el hecho de si se puede hablar de una estética deleuziana y se le ha criticado por no poder hacer un análisis del arte contemporáneo a través de sus escritos, las reflexiones hechas por

Deleuze sobre el arte abonan al propósito de la presente investigación, que versa en ver cómo la resistencia tiene una relación con la actividad artística y creadora.

Pensando la creación no como algo exclusivamente del terreno artístico, la filosofía se encarga de crear conceptos, ya nos decía el autor en *¿Qué es el acto de creación?* La obra de arte, a partir de su experimentación, da lugar a generar formas de *sentir de otro modo* y la filosofía, en tanto actividad creadora, permite que se pueda *pensar de otro modo*. Es en este aspecto donde se genera una alianza entre el arte y la filosofía, teniendo ambas un punto en común: el escape ante la sedimentación de los perceptos y afectos, así como de los conceptos, respectivamente. Lo que denomina Deleuze como *imagen del pensamiento* es justamente aquello que construyó una manera de cómo se debe pensar y que, incluso remitiéndonos al mismo método deleuziano de hacer filosofía, busca romperse mediante la construcción de un sistema de pensamiento en constante devenir, cimentado en el *encuentro* más que en el reconocimiento.

Resistiendo como una máquina de guerra, extendiéndose por el campo artístico y de la filosofía, esa ruptura con la imagen del pensamiento recorre el pensamiento de Deleuze. En un *pensamiento sin imagen*, "los conceptos son exactamente como los sonidos, los colores o las imágenes: intensidades que os convienen o no, que pasan o no pasan. […] Nada que comprender, nada que interpretar". (Deleuze, 1996, p. 8). Ello parece ser una característica compartida entre la creación de conceptos y la creación de bloques de perceptos y afectos, entendiéndose a partir de intensidades que fracturan mientras crean sin seguir métodos preexistentes.

2. El tratamiento deleuziano del objeto artístico

> "La estética sufre de una dualidad desgarradora. Designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real. Para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia en general devengan a su vez condiciones de la experiencia real; la obra de arte, por su parte, aparece entonces realmente como experimentación".
>
> Deleuze, *Lógica del sentido*, pp. 261-262

2.1. ¿Una estética deleuziana?

Deleuze ha recorrido algunas artes dentro de su filosofía. Pasando por la literatura, la música, la pintura y el cine, los estudios deleuzianos se construyen entre creación y pensamiento, relacionándose a su vez con la corporalidad. Considerando al objeto artístico como un instrumento que sirve para modificar la sensación, con ello tendiendo a su carácter político, se abren los siguientes cuestionamientos: ¿En qué momento Deleuze se interesa por la labor artística? ¿Sus reflexiones sobre el objeto artístico son vigentes para hacer un análisis del arte contemporáneo? ¿Formalmente construye lo que podría denominarse una estética?

A partir de las interrogantes ya mencionadas, se han desarrollado diferentes posturas en torno a las reflexiones que plasma Deleuze en algunas de sus obras. En primer lugar, en tanto al momento en que el pensamiento deleuziano pone su énfasis en tratar las artes, podemos encontrar dos vertientes: una que apunta a que el interés por la creación artística se encuentra hasta las últimas obras del filósofo francés, abriendo con *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981)[2], mientras que la segunda plantea que las raíces de este interés han estado presentes desde *Lógica del sentido* (1969)[3]. En consonancia con la segunda propuesta, rastreamos que Deleuze trata la creación artística a partir de la labor de literatos como Sacher-Masoch, Marcel Proust y Franz Kafka, artistas plásticos como Francis Bacon y una infinidad de cineastas que lo acompañan en sus estudios sobre cine[4]. De esta manera, a través de la fractura del lenguaje en la literatura,

[2] Siguiendo el prólogo de *Lógica del sentido* (1989) Barcelona: Arena Libros (pp. 13-22). En él, Miguel Morey divide la obra deleuziana en cuatro etapas siguiendo la línea temporal, las temáticas y las circunstancias de las obras para conformar cada periodo, siendo el último de ellos centrado en el análisis de las artes.

[3] Postura que resalta Felipe Larrea en "Una estética deleuziana: génesis, figura y modulación" en *Aisthesis*, núm. 62, 2017 y en "Deleuze. Del empirismo a una estética: génesis trascendental de lo sensible" en *Aufklärung*, núm. 3, septiembre-diciembre 2017. Ambos artículos defienden que lo que puede denominarse una estética deleuziana tiene lugar a lo largo de sus obras, no sólo centrándose en un periodo de tiempo.

[4] Los análisis precisos de los artistas mencionados se localizan en obras como *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (1967), *Proust y los signos* (1964), *Kafka. Para una literatura menor* (1975) y *Francis Bacon. Lógica de la*

el carácter experimental de la pintura baconiana y los apuntes sobre música en *Mil Mesetas* es como se genera un panorama de cómo el filósofo francés reflexiona sobre distintas artes a lo largo de su pensamiento.

Dentro de los enunciados propuestos por Deleuze, ha habido un punto en particular que ha sido objeto de críticas: omitir el arte contemporáneo. Si bien el pensador sólo llega a mencionar unas líneas sobre el arte conceptual en *¿Qué es la filosofía?*, ello pareciera no ser suficiente para consolidar una postura sobre el arte que emergía en su época. A partir de dicho panorama, el filósofo británico Peter Osborne considera a Deleuze como un pensador anticuado que opta por un conservadurismo en las creaciones artísticas. En *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo* (2010), Osborne alude de manera crítica a los postulados deleuzianos en repetidas ocasiones. Tomando como base la recepción británica de la *Teoría estética* de Theodor Adorno, así como los enfoques de Heidegger, Merleau-Ponty, Lyotard, Derrida y Deleuze, Osborne da cuenta de cómo a través de los antes mencionados se reavivan las posturas sobre el arte acorde al idealismo alemán. A consideración del filósofo británico, "el retorno a esta tradición ha sido, en parte, un fenómeno culturalmente conservador" (Osborne, 2010, p. 32), de manera que las teorías de los pensadores aludidos anteriormente denotarían un rechazo hacia el arte contemporáneo, pues es sólo mediante el *arte del pasado* como responden a sus preguntas planteadas.

En esa misma línea, dado que Deleuze desarrolla varios postulados en torno al arte a través de la pintura de Francis Bacon, Osborne señala que la teoría deleuziana vuelve a un tradicionalismo que privilegia a la pintura, lo que lo lleva a caer en un pensamiento anticuado (Osborne, 2010, p. 458). Así pues, la postura de Peter Osborne es contundente respecto a Deleuze: para él, el pensamiento deleuziano no tiene una vigencia respecto al arte contemporáneo, pues sus postulados vuelven al llamado arte del pasado. De esta forma, siguiendo a Osborne, el análisis hecho por Deleuze, al estar sustentado en una estética tradicional, no alcanza para abordar el arte que surge en nuestra época. Sin embargo, la crítica del pensador originario de Reino Unido, antes de cerrar una posible lectura contemporánea de Deleuze, nos hace repensar sus premisas alrededor del objeto artístico, permitiendo generar puentes con expresiones que surgen en nuestra época, tal como es el caso de los antimonumentos en México.

Frente a la crítica, podemos apelar a que la labor que realiza Deleuze, más que permitir que se restaure una estética tradicional, hace que ésta tome un giro distinto por sobre cómo se había concebido la sensación. Como lo expresa de manera sucinta el filósofo francés, la estética se había encontrado dividida en dos sectores, haciendo un guiño al trabajo kantiano de la *Crítica de la Razón Pura* y la *Crítica del Juicio*. En este sentido, la intención deleuziana versaría de unir ambos fragmentos de la estética, mientras escapa a la sedimentación en torno a lo sensible. Así mismo, Deleuze localiza el carácter político de la obra de arte

sensación (1981), mientras que las referencias a los directores de cine se encuentran esparcidas entre *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), respectivamente.

a partir de la experimentación, como nos lo menciona en *Lógica del sentido*, pues es mediante ella que se puede escapar a lo establecido en la percepción. Los denominados *clichés* (elementos de la estratificación de lo sensible) son aquello con lo que busca romper la teoría deleuziana, dejando de lado el sentimiento y la percepción en favor de una versión descodificada de los mismos: los *afectos* y los *perceptos*.

Trabajando a cuatro manos con Guattari, Deleuze define al arte como "*un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*" [énfasis del original] (Deleuze y Guattari, 2022, p. 164). En consonancia con ello, y recordando la conferencia *¿Qué es el acto de creación?*, el arte es una actividad creadora de bloques de sensación. Sin embargo, Deleuze distingue las artes de acuerdo con los tipos de bloques que genera cada una de ellas: la pintura crea bloques de líneas-colores y el cine crea bloques de imagen-movimiento (2018, p. 282). Ante ello, podemos preguntarnos: ¿qué tipo de bloques crea la escultura? ¿Deleuze llega a interesarse en trabajar alrededor de ella?

Antes de pasar al caso específico de la escultura, resulta necesario abordar cómo se forman los bloques de sensación. En ello tiene lugar el papel del *caos* dentro de las disciplinas creadoras: la filosofía, la ciencia y el arte se encargan de trazar planos que resisten el caos, trayendo de él elementos que sirven a cada una de ellas en su acto creador. En la creación artística, este enfrentamiento con el caos se traduce en una lucha por eliminar los clichés[5], emparentada con una *lucha contra la opinión*. Por ello, "el arte lucha contra el caos, pero para hacerlo sensible" (Deleuze y Guattari, 1993, p. 206) y en ese hacer sensible se ve disuelto el papel subjetivo del autor. Dejando de lado la subjetividad del artista es como se perfila la versión descodificada de la sensación y, a su vez, ésta requiere de sostenerse por sí misma como un *monumento*. En este sentido, se crean bloques de sensación (o bloques de afectos y perceptos) que rompen con una versión estandarizada de lo sensible, considerada por Deleuze como la afección y la percepción. Relacionándose con algún tipo de materialidad, se permite que la sensación perdure y se sostenga, en ello surgiendo la distinción entre las artes acorde al bloque. Si bien Deleuze determina los tipos de bloques creados por la pintura y el cine, queda abierta la posibilidad de explorar qué tipo de bloques genera la escultura.

Recordando que la presente investigación versará de los antimonumentos, es pertinente indagar en elementos alrededor de ellos. Por su parte, Deleuze no dedicó mucha tinta en hablar de la escultura de la misma manera que lo hizo con algunas otras artes. A pesar de ello, nos encontramos con referencias que nos permiten indagar en la manera que el filósofo concibe la labor escultórica. Por ejemplo, las menciones a las esculturas de Bernini en el contexto de *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988), donde Deleuze genera un puente entre pintura y escultura:

[5] Por cliché debe entenderse la percepción mediatizada. Siguiendo un modelo de reconocimiento, el cliché sigue un molde en cómo se percibe y cómo se piensa. A través del caos, busca modificarse la estratificación en lo sensible.

> El Barroco proyecta en todo tiempo, en todo lugar, los mil pliegues de vestidos que tienden a reunir sus portadores respectivos, a desbordar sus actitudes, a superar sus contradicciones corporales y a convertir sus cabezas en otros tantos nadadores. Se ve en la pintura, donde la autonomía conquistada por los pliegues del vestido que invaden toda la superficie deviene un signo simple […] Y cuando los pliegues del vestido salen del cuadro lo hacen bajo la forma sublime que Bernini les da en la escultura, cuando el mármol contiene y capta hasta el infinito pliegues que ya no se explican por el cuerpo, sino por una aventura espiritual capaz de iluminarlo. Ya no es un arte de las estructuras, sino de las texturas, como en los veinte mármoles compuestos por Bernini. (1989, p. 155).

Así pues, en *El Pliegue*, nos encontramos con el hecho de que Deleuze piensa la escultura como un medio que nos da acceso a la textura que poseen las estructuras pictóricas de un lienzo, a partir del arte barroco. Sin embargo, el filósofo francés había redactado ya en 1981 *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, donde leemos de manera extensa la concepción deleuziana de la pintura, tomando como base el análisis del artista referido en el título. Si bien Bacon ha destacado por sus cuadros y dibujos, Deleuze llega a reconocer que el pintor se consideró un admirador de las esculturas griegas y egipcias. En las entrevistas con David Sylvester, el artista irlandés confiesa haber pensado en crear esculturas, pero no llegó a realizar sus proyectos ante el pensamiento de que sus intenciones eran mejor plasmadas a través de la pintura (Sylvester, 1987, p. 108).

Con esa información, podemos preguntarnos: ¿Deleuze sigue la misma línea de Bacon? ¿Considera más útil la pintura para los términos de su investigación en torno al objeto artístico? Ante la falta de la mención del mismo Deleuze sobre qué tipo de bloques crea la escultura, podemos llegar a una intelección de los mismos a partir de lo recapitulado. En primer lugar, puede resaltarse que el autor considera la pérdida de la clasificación entre las técnicas que usa cada una de las creaciones artísticas, de forma que

> La cuestión de la separación de las artes, de su autonomía respectiva, de su eventual jerarquía, pierde toda importancia. Porque hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. (Deleuze, 2009, p. 63).

En este sentido, en tanto que el objeto artístico se basa en la captura de fuerzas, podemos generar un puente entre la pintura y la escultura. Dado que la primera de ellas capta las fuerzas en la materialidad del cuadro, siguiendo por esa línea podemos pensar la escultura como creadora de *bloques de materia-fuerza*, donde los afectos y perceptos se encuentran plasmados a partir del material del que se componga la obra escultórica.

En tanto a los materiales de la escultura, la misma materia es la que logra concentrar un momento a partir de su modelación a través de las fuerzas, siendo con ello como surge la obra escultórica. De esa manera el *devenir*, fundamental en el pensamiento deleuziano, no se vería frenado por la falta de fluidez del material, sino que se capturaría mediante él, haciéndolo permanecer. Asentando estas ideas a través de los

antimonumentos, podemos pensar que el antimonumento (como escultura) constituye un bloque de materia-fuerza donde se encarna la violencia, el dolor y la falta de justicia mediante el acero y la pintura que lo recubre. Como un símbolo de la fuerza social y política en el espacio público, los antimonumentos irrumpen en las calles, generando una intensidad que condensa un momento trágico, con la esperanza de generar una transformación dentro de la sociedad mexicana respecto a la historia oficial.

Por medio del tratamiento deleuziano de la pintura y su relación con la escultura, damos cuenta de la manera en la que el filósofo francés concibe al objeto artístico: no como una representación, sino como una condensación de fuerzas y sensaciones que escapan a las categorías tradicionales de percepción y sentimiento. Nos dicen Deleuze y Guattari que "el arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras" (2022, p. 177), es decir, se compone por bloques de perceptos y afectos, cuyo carácter experimental abre posibilidades para pensar lo sensible. Es por ello que se vuelve problemático definir si las reflexiones deleuzianas pueden configurar lo que se denomina tradicionalmente como un pensamiento sobre lo estético, o si incluso, como decía Peter Osborne, refuerza las ideas kantianas sobre el arte y la estética. No pretendemos resolver dicha discusión, pues existen variedad de posturas al respecto[6], pero proponemos pensar el estudio deleuziano del objeto artístico tal como lo denomina David Lapoujade: como una estética de las intensidades (2016, p. 104).

La dislocación de lo sensible, resultando en el vínculo entre el arte y la política, es un punto en común con la tematización de la resistencia que se ha llevado a cabo durante el primer capítulo de la presente investigación. Sin embargo, el resistir como esta ruptura con la sensación codificada se relaciona con un análisis más amplio que realiza Deleuze, abarcando el terreno de la filosofía: la *Imagen del pensamiento*. Trabajando dicho concepto en *Diferencia y repetición* (1968), es como el autor detecta las estructuras que delimitan la creación filosófica y artística, generando una alianza entre arte y pensamiento. Considerando estos paralelismos, es pertinente conocer los ocho postulados que desarrolla Deleuze en torno a la Imagen del pensamiento, para posteriormente enlazarlo con el manejo ejercido sobre la sensación, de manera que lleguemos a su propuesta de romper con las afecciones y percepciones para dar lugar a los afectos y perceptos.

[6] Como la ya mencionada en Felipe Larrea, pero también en otros autores como Arnaud Villani, "De la estética a la estésica: Deleuze y la cuestión del arte" en Alain Beaulieu (coord.), *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*, Madrid, Campo de Ideas, 2007, pp. 81-98 o en Jacques Rancière, "¿Existe una estética deleuziana?" en Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*, Colombia, Revista Sé cauto/Euphorion, 2002, pp. 205-211.

2.2. La Imagen del pensamiento y el pensamiento sin Imagen

A lo largo de la historia de la filosofía se ha creado una conceptualización sobre lo que significa pensar y cómo es que el pensamiento se dirige dentro de la labor filosófica. En el tercer capítulo de *Diferencia y repetición*, Deleuze analiza la eliminación de presupuestos como punto de partida dentro de la filosofía. Sin embargo, la carga de presupuestos se encuentra atravesada por una determinada idea de lo que constituye la actividad de pensar. Definiéndolo a partir del ejercicio natural de una facultad, el pensamiento aspira a una universalidad donde, suponiendo que todo ser humano piensa naturalmente, se implica que es sabido implícitamente lo que quiere decir pensar. A través de ello, Deleuze resalta que "el pensamiento conceptual filosófico tiene por presupuesto implícito una Imagen del pensamiento, prefilosófica y natural, tomada del elemento puro del sentido común" (2002, p. 204). Dicha Imagen del pensamiento[7] opera, siguiendo al autor, a partir de ocho postulados que persisten en el método de acción de la historia de la filosofía occidental.

Partiendo de la pregunta de cómo es que comienza la filosofía, Deleuze desarrolla un primer postulado enfocado en la *cogitatio naturalis universalis* (2002, pp. 201-206). A través de la eliminación de los presupuestos objetivos y subjetivos, el pensamiento sería concebido como resultado de una facultad natural, implicando una *buena voluntad del pensador* y una *recta naturaleza del pensamiento*. De esa manera, el inicio de la filosofía se fundamentaría a partir de la idea de una *cogitatio naturalis universalis* que se ejerce naturalmente y está dotada para lo verdadero. Sin embargo, dirá Deleuze, en esta eliminación de los presupuestos, la que persiste es la antes mencionada Imagen del pensamiento, en tanto que ésta es un elemento del sentido común.

La presencia del sentido común en el pensamiento nos lleva al segundo de los postulados, donde se tematiza la necesidad de una colaboración o unidad de las facultades dentro de un sujeto (2002, pp. 207-212). En primer lugar, Deleuze expone que existe un buen sentido que colabora con el sentido común, y entre ambos desembocan en las necesidades para perpetuar la Imagen del pensamiento. Por un lado, el buen sentido se encarga de determinar qué aporta cada una de las facultades, mientras que el sentido común se encarga de rastrear la concordancia entre los aportes de todas ellas. Ambas características nos encaminan al modelo de reconocimiento, temática del siguiente postulado (2002, p. 206). Dicho modelo invita a las facultades a aplicarse sobre un mismo objeto y, de la mano con la concordancia entre las facultades, se determina lo que es ese objeto. No obstante, en esa aplicación de las facultades pueden reconocerse también

[7] La existencia de una Imagen del pensamiento es paralela una manera de representar. Ello se rastrea en el capítulo citado, puesto que el autor considera que, al tener una idea implícita de lo que significa pensar, se está recurriendo a la forma más general de la representación. Con ello, se direcciona el sentido que tiene usar el término Imagen, vinculándose posteriormente con el plano artístico. Cf. *Diferencia y repetición*, pp. 204-205.

los valores que se encuentran sobre la cosa, de manera que las valorizaciones tienen cabida en el terreno del pensamiento.

Para generar una ruptura con el modelo de reconocimiento, se requiere que al pensamiento se le soliciten fuerzas que no obedecen dicha dinámica. Sin embargo, cuando esto no ocurre, se sigue una lógica de la representación, la cual se explica en el cuarto postulado (2002, pp. 213-227). En él se desarrollan distintos elementos que abonan a la posibilidad de un pensamiento sin Imagen[8] y la función que tiene la sensibilidad en él. En este postulado se define la representación a partir de cuatro elementos: 1) la identidad en el concepto, 2) la determinación del concepto a partir de compararlo con otros opuestos, 3) el juicio que apela a otros conceptos con sus objetos respectivos y 4) la semejanza en el objeto del concepto, siendo un requisito para la continuidad en la percepción.

Retomando otro rasgo de la imagen del pensamiento, Deleuze desarrolla en el quinto postulado cómo se concibe el error dentro de la ortodoxia racional (2002, pp. 227-235). Teniendo en cuenta que se ha tomado como punto de partida el *cogitatio naturalis universalis*, el error sería concebido como producto de un falso reconocimiento. Dentro de la filosofía se asocia que el sentido es condición de lo verdadero, pero debe tomarse en cuenta que mientras se funda la verdad se posibilita el error. Por ello, una proposición falsa no deja de tener sentido, ya que el sentido se encuentra relacionado con la expresión, considerando si la proposición expresa algo ideal. En el otro extremo, el sinsentido es aquello que no puede ser ni verdadero ni falso, relacionándose con la designación, la cual indica objetos a los que se les aplica lo enunciado o expresado.

En sintonía con lo mencionado, en el sexto postulado Deleuze desarrolla con mayor amplitud el papel de la designación con relación a la verdad (2002, pp. 235-242). Como parte de ello, el autor compara la verdad, la significación y la interrogación con el sentido para poder determinarlo como una relación entre la proposición y el objeto que designa, yendo más allá de este último. En primer lugar, la verdad resulta de un uso empírico del sentido, mientras que el sentido en sí mismo trabaja mediante un uso trascendental[9], correspondiendo con lo que expresa la proposición. En segundo lugar, la significación remite al concepto y cómo se relaciona con los objetos en un determinado campo de representación. En tercer lugar, la

[8] Si bien la Imagen del pensamiento versa del modelo perpetuado en la filosofía occidental, el pensamiento sin Imagen surge como una crítica a la Imagen y a todo lo que ésta implica. De esta forma, la salida hacia un pensamiento sin Imagen rompe con la forma de representación que se presuponía, naciendo con ello una *imagen deformante del pensamiento*. Cf. *Diferencia y repetición*, pp. 205.

[9] Debe distinguirse entre el uso deleuziano y el kantiano del concepto *trascendental*. En este contexto, el término debe entenderse como Deleuze lo enuncia en *La inmanencia… una vida* (pp. 347-348): como un campo de inmanencia que se compone de singularidades y acontecimientos, previo a una distinción entre sujeto y objeto. No así como parte de las estructuras del sujeto que le permiten conocer, al modo utilizado por Kant, el cual denominará Deleuze como *trascendente*.

interrogación implica el uso de un buen sentido y una distribución del saber, relacionándose con lo empírico. Respecto a los dos últimos, Deleuze considera que el sentido exige salir de la Imagen del pensamiento al dejar de calcar problemas y sus respuestas. Como consecuencia de ello, sería eliminada la idea de los problemas como fantasmas, es decir, pensar que éstos desaparecen cuando tienen respuestas o soluciones.

En cuanto a las soluciones que les son dadas a los problemas, el filósofo dedicará el séptimo postulado para identificar cómo es que se han tematizado dentro de la historia de la filosofía (2002, pp. 242-250). Para ello, resalta los ejemplos de Aristóteles y Descartes, considerando cómo el primero relacionaba la verdad con la posibilidad lógica de un problema para poder recibir una solución, mientras que el segundo supone que los problemas nos son dados de antemano, esperando que sus preguntas sean comprendidas. Sin embargo, Deleuze propondrá que se debe "considerar los problemas no como «datos» (data), sino como «objetividades» ideales suficientes que implican actos constituyentes e investidores en sus campos simbólicos" (2002, p. 243). Por ello, para salir de la Imagen del pensamiento los problemas deben llevarse a un uso trascendental que deje de considerar que dejarán de existir en tanto generen cierto saber. Por tanto, el problema existe unido a sus soluciones, pero no desaparece en ellas, sino que le sirven como un recubrimiento.

Finalmente, en el octavo postulado, el autor desarrolla la manera en la que se ha subordinado el aprender al saber (2002, pp. 251-254). El saber, entendido como la posesión de conceptos y sus soluciones, se diferencia del aprender en tanto que éste se define a partir de la actitud subjetiva frente al problema. Desde esta perspectiva, el aprendiz se encarga de educar a las facultades para trabajar de manera trascendental, de forma que a través de la sensibilidad sea captado lo que sólo puede ser sentido o *sentiendum*. Remitiendo a Platón, específicamente a *República VII*, Deleuze señala la diferencia entre las cosas que dejan el pensamiento tranquilo y las que lo fuerzan a pensar. A partir de ello, resalta la importancia de la *absoluta necesidad* dentro de los conceptos, pues

> Los conceptos no designan nunca más que posibilidades. Les falta un sello, el de la necesidad absoluta, es decir, el de una violencia original ejercida sobre el pensamiento, el de una extrañeza, el de una enemistad que sería la única cosa capaz de arrancarlo a su estupor natural o a su eterna posibilidad: no hay pensamiento más que involuntario —suscitada violencia en el pensamiento—, tanto más necesario absolutamente que nace, por fractura, de lo fortuito en el mundo (Deleuze, 2002, p. 215).

Dicha violencia, que representa la involuntariedad en el pensamiento, da lugar a que éste último se vea forzado. Ello va de la mano con un *encuentro*, elemento que aborda Deleuze de manera extensa, pues es sobre él que se encuentra cimentada la salida de la Imagen del pensamiento. Aunado al papel de la violencia que fuerza el pensamiento, aprender es un ejercicio involuntario que carece de método, pues es mediante ese proceso violento como surge el aprendizaje. De forma análoga, la cultura participa del proceso que

atraviesa el aprendiz, pues "la aventura de lo involuntario encadena una sensibilidad, una memoria, luego un pensamiento, con todas las violencias y crueldades necesarias […], precisamente para «erigir un pueblo de pensadores», «enderezar al espíritu» (Deleuze, 2002, p. 253).

El pensador nos dirá que el encuentro es aquello que fuerza a pensar, y no así un objeto de *reconocimiento*, por lo que los diferenciará a partir de las tres características siguientes. En primer lugar, nos dirá que el encuentro sólo puede ser sentido, naciendo de ello la sensibilidad en el sentido y no relacionándolo de manera directa con los sentidos, como sucede en el reconocimiento. Por ello, desde el punto de vista del modelo de reconocimiento, el encuentro se considera como *insensible*, pues dicho modelo se rige por "un ejercicio empírico en que la sensibilidad no capta más que lo que podría ser captado también por otras facultades" (Deleuze, 2002, p. 216). De manera contraria, el encuentro ya no se apoya en el sentido común para delimitar los aportes específicos de cada facultad. Ello recae en la sensibilidad, la cual se basa sólo en lo que puede ser sentido, teniendo como límite el *signo*[10]. Dicho límite lleva lo sensible a un ejercicio trascendental, donde los órganos son de carácter metafísico[11]. Este paso de lo empírico a lo trascendental en cuanto a la sensación nos lleva a otro rasgo del encuentro: forzar la memoria.

Como segunda característica, Deleuze resalta que lo que puede ser sentido, *sentiendum* o *ser de lo sensible* conmueve al alma, forzándola a plantearse un problema. Haciendo una analogía con la reminiscencia platónica, se marca la diferencia entre el olvido empírico y el olvido trascendental. La *memoria empírica* es aquella que se dirige a cosas que son captadas y pueden captarse de otro modo, por lo que lo olvidado se define por ser aquello que no podemos captar cuando se busca por segunda vez. Por otra parte, la *memoria trascendental* capta lo que sólo puede ser recordado y no es contingente, de manera que, al ser olvidada, la cosa aparece en la memoria y es aprehendida por ella. Este desarrollo, nos dice Deleuze, puede trasladarse a la sensibilidad, de manera que hay un *insensible contingente* que es muy lejano para los sentidos en un sentido empírico, y se le opone un *insensible esencial* que se confunde con lo que puede ser sentido a partir de un ejercicio trascendente. "Por consiguiente, he aquí que la sensibilidad, forzada por el encuentro a sentir el *sentiendum*, fuerza a su vez a la memoria a recordar lo *memorándum*, lo que sólo puede ser recordado" (Deleuze, 2002, p. 217). A través de este proceso se nos conduce a un último rasgo del encuentro, con el cual hace que el pensamiento sea llevado a lo que sólo puede ser pensado.

[10] Siguiendo el desarrollo que hace Deleuze en *Proust y los signos* (1964), el signo surge de aquello que nos afecta e irrumpe en nuestra familiaridad con el mundo, siendo parte de la violencia que fuerza el pensamiento. Cf. *Signo y verdad*, pp. 24-35.

[11] La metafísica tradicional conlleva una organización del cuerpo acorde a funciones determinadas de cada uno de los órganos. Al ser llevados a su límite, ellos dejan de medirse bajo ese rango para dar paso a los umbrales, intensidades y afectaciones sensibles.

La tercera característica define que la memoria trascendental fuerza al pensamiento a captar lo que sólo puede ser pensado: lo *cogitandum*. "Del *sentiendum* al *cogitandum* se ha desarrollado la violencia de lo que fuerza a pensar. Cada facultad se ha desquiciado" (Deleuze, 2002, p. 217). Cuando Deleuze nos dice que cada facultad se ha desquiciado refiere a que, al dejar de lado el sentido común que veía por la concordancia entre ellas, las facultades van experimentando su límite mientras la violencia pone en relieve su disparidad. En ello se encuentra la ruptura con el modelo de reconocimiento: mientras éste, midiendo y limitando la cualidad, relaciona la sensibilidad con algo fijo, el encuentro hace presente el devenir que la violencia incita para forzar el pensamiento.

Dejando de lado el ejercicio empírico de las facultades, éstas no captan desde el sentido común, sino de un modo trascendental. Por ello, se vuelve necesario un empirismo distinto, que Deleuze denomina *empirismo trascendental*. Dicho ejercicio empírico permite llevar las facultades a su límite para que éstas dejen de estar mediatizadas y así eviten relacionarse con la representación. Por tanto, el encuentro tiene un carácter involuntario que no supone ninguna afinidad, sino que sólo garantiza que se fuerce a pensar. Mediante las tres características ya mencionadas, el encuentro posibilita el pensamiento sin Imagen en tanto que parte de la violencia, la discordancia de las facultades y, por tanto, implica una ruptura con la lógica del reconocimiento.

Así pues, a través del desarrollo de los ocho postulados de la Imagen del pensamiento, Deleuze detecta cómo ha operado la filosofía históricamente: suponiendo un sentido común, organizando las facultades en torno al reconocimiento y subordinando el pensamiento a un plano empírico. A partir de ello, el autor traza una línea de fuga respecto a la tradición, planteando un ejercicio trascendental de las facultades donde sean forzadas por la violencia y, a su vez, siendo llevadas a su límite. En este sentido,

> El uso trascendente de las facultades es, hablando con propiedad, paradójico, y se opone al ejercicio de aquellas bajo la regla de un sentido común. Por ello el acuerdo de las facultades no puede producirse sino como un acuerdo discordante, ya que cada una comunica a la otra tan sólo la violencia que la pone en presencia de su diferencia o de su divergencia como todas. (2002, p. 224).

Redefiniendo la sensibilidad como un *sentiendum*, la memoria como *memorándum* y el pensamiento como *cogitandum*, se rompe con el modelo de reconocimiento, con lo cual se deja de lado al sujeto de las experiencias sensibles. Pensando la actividad artística como creadora de monumentos que se sostienen a sí mismos, prescindiendo del papel subjetivo de su autor, es donde tiene cabida pensar la experiencia como irreductible a algo establecido (Deleuze y Guattari, 2022, p. 165). El paso a un pensamiento sin Imagen atañe a los planos de la percepción y la afección, y con ello a la propuesta de salir de la estratificación con la que se ha concebido lo sensible. Por ello, el arte como creador de bloques de afectos y perceptos, presupone que la sensación pueda salir de las determinaciones con las cuales se ha visto cubierta.

2.3. Perceptos y afectos frente a la percepción y la afección

Generando un vínculo entre la creación de conceptos de la filosofía y la creación de bloques de afectos y perceptos, se puede analizar el paso de la Imagen del pensamiento a un pensamiento sin Imagen. Pensar sin Imagen opera mediante una ruptura con el modelo de representación que, a través de la captura de fuerzas, produce un cambio en las formas convencionales de sensibilidad. De esa manera, el objeto artístico como experimentación, forma parte del pensamiento sin Imagen, en tanto supone la discordancia entre las facultades y, por tanto, sigue por la lógica del encuentro y la violencia que éste presupone. En este sentido, se ve emparejado el pensamiento sin Imagen con el cambio que se da en la manera que ha sido concebido el ámbito de lo sensible.

Como precedente del giro que se da en torno a la sensación para concebir el arte en términos de afectos y perceptos, podemos remitirnos, en un primer momento, a *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981). En este texto, Deleuze desarrolla la manera en que puede superarse la *figuración*, a partir de la obra del pintor irlandés. Tomando como alternativas de salida el uso de la forma abstracta o de la *Figura*, se deja de lado el carácter figurativo o ilustrativo propio de la figuración. A partir de las palabras de Cézanne, "la Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa directamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso" (Deleuze, 2009, p. 41).

Trazando una línea de fuga dentro de la labor pictórica, la concepción de la Figura tiene un lugar importante en la teoría deleuziana sobre la pintura. Primordialmente desarrollada a propósito de la pintura de Bacon, Deleuze emplea la Figura como crítica a la narración y la ilustración, éstos últimos siendo elementos de la imagen. Dicho carácter narrativo va de la mano con un *contar historias* y, por tanto, supone que la imagen se encuentra inmersa en una relación con el objeto al que debe de representar. Por ello, Deleuze pondrá de relieve que "la pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar" (2009, p. 14). En este sentido, el desarrollo que hace Deleuze sobre de la pintura se empareja con el uso de la figuración en la obra de Bacon y, por tanto, con la ruptura de lo ilustrativo, encaminada a una nueva manera de concebir la sensibilidad.

Deleuze va determinando la sensación a partir de distintos elementos que nos permiten salir de su estratificación. Puesto que la sensación es experimentada, se mueve en una dinámica en ser dada y recibida por el cuerpo, generando una unidad entre lo sintiente y lo sentido. Por ello, la sensación se considera como un agente de transformaciones en el cuerpo, lo cual refuerza la idea de que la pintura figurativa y la pintura abstracta permanecen en el nivel cerebral, en tanto que ni una ni otra dan cuenta de las deformaciones corporales. En esta relación entre el cuerpo y la sensación, entra en juego la labor de la pintura, pues

> El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo, y no en los aires. Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación. (Deleuze, 2009, p. 42).

A través del vínculo entre la corporalidad y lo sensible se da lugar a lo que Deleuze denomina una *unidad rítmica de los sentidos*. A través de dicha unidad se da cuenta de cómo el ritmo se sumerge en el caos, de manera que sólo puede llegarse a ella después de superar el organismo. Al respecto tiene cabida la propuesta de Artaud en torno a pensar un *cuerpo sin órganos* (abreviado como CsO), dejando de lado la conceptualización de la corporalidad bajo la mirada biológica[12]. Dicha unidad también implica que exista un cuerpo atravesado por una onda que traza en él umbrales o niveles, "de manera que la sensación no es cualitativa ni es cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos" (Deleuze, 2009, p. 51). En este sentido, para poder salir de la estratificación que ha tenido lo sensible, se vuelve necesario un cambio en la manera en que se concibe el cuerpo. Como un cuerpo sin órganos, la sensación se relaciona con él en tanto que se presenta como una dinámica de fuerzas que actúan sobre el cuerpo.

Dentro del desarrollo posterior presentado en *¿Qué es la filosofía?* (1993), la sensación pasa a ser concebida directamente en términos de perceptos y de afectos. Entrando en juego que la sensación requiere de una materialidad para conservarse, prescinde del papel de su creador para poder perdurar. Dejando de lado el papel subjetivo,

> Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia (Deleuze y Guattari, 2022, p. 165).

Si bien se sigue por la misma línea del vínculo entre sensación y corporalidad, en la obra de 1993 se muestra otro alcance de la ruptura con la percepción y la afección: ya no requieren ser mediatizadas por un carácter informativo, sino que pueden existir independientemente a través de los bloques de sensación.

Retomando elementos que fueron utilizados en el marco del primer capítulo de la presente investigación, en 1979 Deleuze dictó un seminario a propósito de *Mil Mesetas*, donde establece comparaciones que permiten vincular los sentimientos con el aparato de Estado, mientras que los afectos irían de la mano con la máquina de guerra (Deleuze, 1979, 6 de noviembre). De la misma manera que ocurre con el espacio liso y el espacio estriado, puede hacerse una traducción de lo sensible a partir de estas nociones. Recordando el papel codificado propio del Estado, la máquina de guerra se traduce en este

[12] El *cuerpo sin órganos* tiene un rol fundamental dentro del pensamiento deleuziano, plenamente relacionado con el ámbito artístico, permitiendo pensar la sensación fuera de un papel estratificado. Se ahondará en él más adelante.

moverse por lo ya estriado, permitiendo alisar lo predeterminado en la sensación. Por este motivo se encuentran relacionados el arte y la máquina de guerra pues, dado que la obra de arte funciona como un elemento que permite explorar sensaciones mal exploradas, se comporta como una máquina de guerra que lucha contra el cliché mientras resiste a la estratificación de lo sensible.

Al retomar esta lucha entre lo establecido y lo que atañe a las minorías (siendo entendidas como parte de un *devenir-menor*), podemos hacer una extensión al estudio del caso de los antimonumentos en nuestro país. Partiendo de considerar al arte como creador de bloques de afectos y perceptos, se puede preguntar: ¿podría ser pensado el antimonumento como una escultura? ¿Cómo los antimonumentos capturan fuerzas mediante su materialidad? ¿Qué tipo de perceptos y afectos crean los antimonumentos?

Los antimonumentos como un instrumento de visibilización de la violencia en México, se han definido a través del tiempo y en la práctica. Sin embargo, desde su posibilidad de demandar verdad y justicia, el antimonumento sirve para exponer visualmente actos que quedan impunes, colocándose en el espacio público para generar un efecto en quien los vea. En tanto a los materiales con los que se construye un antimonumento, una constante en ellos es que se construyan a través de estructuras metálicas que representan visual y simbólicamente un elemento que recuerde algún acontecimiento violento. Dado que son colocados en el espacio público, los materiales utilizados para crearlos deben resistir a la intemperie, aunque se considere que la existencia de cada una de estas expresiones sea de carácter efímero. Así pues, para determinar que el antimonumento pertenece a la categoría de escultura, tendríamos que atender a qué es lo que determina lo que es una obra escultural.

Para tener un campo de comparación más completo, remitimos a tres definiciones de escultura de distintas fuentes. En la Real Academia Española, se define la escultura como “arte de modelar, tallar o esculpir en algunos materiales figuras en tres dimensiones” (s.f.). Por su parte, el Colegio de México la determina como el “arte de labrar, fundir o modelar piedra, madera, metal o algún otro material para darle determinada forma” (s.f.). Y, acorde con The Concise Oxford Dictionary of Art Terms, la escultura es “a work of art carried out in three dimensions” [una obra de arte trabajada en tres dimensiones] (s.f.). De ellas, se pueden extraer los elementos en común: la escultura es concebida a partir de la modificación de un material, ejecutada en tres dimensiones.

En términos generales, se considera que una obra escultórica se ve determinada a partir del uso de la materialidad de forma tridimensional. Sin embargo, puede cuestionarse en qué medida resulta suficiente esa concepción de lo que es una escultura, pues podríamos pensar en distintas manifestaciones que manejan la materia no de manera plana, y no por ello se le considera una escultura. A través de ese análisis se puede

apelar a una *inespecifidad del arte*, tal como es propuesta por Florencia Garramuño[13], en donde el uso de una determinación respecto a una técnica artística ya no es suficiente para aislarla, sino que en las obras contemporáneas vemos cómo se combinan entre ellas. En este sentido, el antimonumento podría considerarse dentro de la categoría de escultura en tanto que es una estructura metálica compuesta en tres dimensiones. Pero, apelando a que el antimonumento está atravesado por elementos que no se cierran a su materialidad, podríamos considerar que el antimonumento es inespecífico ante la determinación de una obra escultural. En ello es donde recae la singularidad de los antimonumentos respecto a ciertas técnicas artísticas, lo cual se explicará a fondo en el siguiente capítulo de la presente investigación.

Considerando los términos deleuzianos para pensar la escultura, un antimonumento, en tanto que crea bloques de materia-fuerza, manifiesta el influjo de las fuerzas que transforman la materia, construyendo una expresión simbólica que alza la voz de quienes se han visto afectados por la impunidad. En sintonía con la manera en la que Deleuze piensa la pintura, como un *pintar las fuerzas*, la escultura podría pensarse como la expresión del influjo de las fuerzas sobre la materialidad. Por tanto, una obra escultural sería constituida a partir de la traducción de las fuerzas que actúan sobre la materia, modificándola y sirviendo como el elemento que le brinda durabilidad a la sensación.

Como bloque de sensación, el antimonumento crea afectos y perceptos de manera particular. Recordando que éstos últimos son las versiones descodificadas de las afecciones y las percepciones, los antimonumentos se emparentan con la línea de fuga presente en la sensación: buscan incomodar y romper con la indiferencia, dando lugar a que se pueda realizar un cuestionamiento activo ante la impunidad de los casos que han creado antimonumentos.

El antimonumento, impulsado desde un aspecto político y social, busca generar grietas respecto al discurso hegemónico, dando lugar a una ruptura que visibiliza lo que ocurrió y ocurre dada la violencia en el territorio mexicano. Rompiendo con la idea que pone a circular el poder, los antimonumentos dan un grito por la memoria, la verdad y la justicia que hace falta hacia los hechos ocurridos. Irrumpiendo en lo establecido, los antimonumentos se relacionan con el ampliar el campo de experiencia que supone el objeto artístico. Como se abordó respecto a la literatura menor, el carácter político y a la vez experimental de la obra reside en ese explorar afectos que no han sido explorados o, si lo han sido, no se han explorado de manera suficiente. De esta manera, los antimonumentos, situados en el espacio público, donde pueden ser vistos por la gente que pase por ahí, amplían el campo de experiencia. En su aspiración por generar un

[13] Propuesta desarrollada en *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecifidad del arte* (2015). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

cuestionamiento, los sentires de las comunidades afectadas por la violencia se expresan a través de la materialidad, y éstos esperan a generar un efecto en su espectador.

Ampliar el campo de la experiencia va de la mano con eliminar la estratificación de lo sensible y, a su vez, da lugar a que la obra de arte, en tanto que es experimentación, muestre ese más allá de la sensación fija. En este sentido, Deleuze y Guattari ven en el objeto artístico una oportunidad para devenir-otro e incursionar en este cambio que libera la percepción y la afección en favor de nuevas maneras de pensamiento y creación. Si bien se había mencionado a propósito de la Imagen del pensamiento el papel del *encuentro*, éste mismo con su efecto que no deja indiferente, recae en la labor artística.

2.4. Devenir-otro a partir del objeto artístico

El encuentro, haciendo frente al modelo de reconocimiento, produce un desajuste en el pensamiento que también se traslada al ámbito sensible. En este sentido, cabe preguntar: ¿qué ocurre con el cuerpo que se ve atravesado por dicho encuentro? ¿Cómo se reorganiza lo sensible al prescindir de la definición de la corporalidad como organismo? Manejando el encuentro respecto a cómo se distribuyen las intensidades en una corporalidad sin organización fija, aludimos a otro concepto de la filosofía deleuziana: el cuerpo sin órganos (CsO). Éste último, mientras rompe con el reconocimiento, rompe con la representación. No atiende a una imagen de lo que es el cuerpo, es más bien "el cuerpo sin imágenes" (Deleuze y Guattari, 1985, p. 17).

Enfrentando a la determinación biológica de lo corporal, el CsO realiza una coyuntura que da lugar a las multiplicidades y, con ello, deja de lado la carga figurativa dentro de la sensación. Como menciona Deleuze a partir de su estudio de la obra de Francis Bacon, el cuerpo es receptor de fuerzas, las cuales resultan en el flujo de intensidades, de forma que

> La onda recorre el cuerpo; en tal nivel se determinará un órgano, según la fuerza encontrada, y este órgano cambiará, si cambia la propia fuerza, o si se pasa a otro nivel. En pocas palabras, el cuerpo sin órganos no se define por la ausencia de órganos, no se define solamente por la ausencia de un órgano indeterminado, se define finalmente por la presencia temporal y provisional de órganos determinados. (Deleuze, 2008, p. 54)

En este sentido el CsO, al prescindir de las funcionalidades fijas de cada órgano, rompe con la idea de la corporalidad como organismo. En esa misma línea, al apelar a una construcción constante de los órganos, el ámbito de la sensación sale de su carácter estratificado, dando lugar a que se conciba en términos de intensidades. A través de la discordancia entre facultades, el CsO se relaciona con el encuentro, en tanto que

la violencia actúa sobre esta corporalidad y produce sensación que no se encuentra mediatizada. Ese salir de lo mediatizado se encuentra relacionado de manera directa con la ruptura de la metafísica de los órganos: ya no se conciben asociados a cierta funcionalidad, ahora funcionan bajo umbrales e intensidades.

Los aspectos que se han desarrollado se encuentran vinculados con un ampliar la experiencia. En esa ampliación se hace presente otro aspecto que atraviesa el pensamiento deleuziano: la *individuación*. Partiendo de los postulados de Gilbert Simondon, Deleuze empareja el proceso de individuación con la captura de fuerzas y, por tanto, con las intensidades. De esta forma, "la individuación, la producción de un fenómeno cualquiera, es tributaria de una descripción física de intensidades que fulguran en un cambio animado por una diferencia de potencial" (Sauvagnargues, 2006, p. 30). En tanto que las intensidades tienen que ver en la conformación de un individuo, éste nunca aspira a convertirse en algo predeterminado. En sintonía con el cuerpo sin órganos, la individuación es una salida de la estratificación, en este caso, del sujeto. Un individuo, en tanto que se encuentra atravesado por las intensidades que lo conforman, se ve sometido en una *individuación intensiva*[14].

No se puede hablar de un individuo que permanezca fijo, sino que está siempre en apertura al devenir. El individuo se enfrenta al *devenir-otro*, que no es entendido como que quiera convertirse en lo *otro*, sino que construye una zona de intercambio. No es esa búsqueda de ser lo otro, puesto que el devenir no tiene más sujeto que sí mismo, y por ello no aspira a ser copia de algo más (Deleuze y Guattari, 2020, pp. 314-315). Deviniendo-otro se abre una línea de fuga respecto a la identidad, saliendo de las formas dominantes que la configuran. Por esta razón, el énfasis estará en que el devenir siempre es de carácter minoritario, pues

> Todos los devenires son ya moleculares. Pues devenir no es imitar algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales. Ninguna de esas dos figuras de analogía conviene al devenir, ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma. Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que posee o de las funciones que desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a o que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. (Deleuze y Guattari, 2020, p. 353).

Atendiendo a su carácter *molecular*, el devenir tiene como eje político el *devenir-menor*. Sin embargo, debe recalcarse que el carácter de *menor* no atiende a términos de cantidad. A este respecto, se piensa la categoría

[14] Siguiendo el tratado hecho por Anne Sauvagnargues (2006), podemos clarificar por qué el proceso de individuación es de carácter intensivo pues, "la intensidad cualifica la diferencia y el campo de individuación: la intensidad es *cuantitativa* y por consiguiente varía por grados, pero a la vez es siempre diferencial y continua, o sea, es *diferencia* de intensidad. Jamás está dada como una cualidad *una*, sino siempre como variación cuantitativa continua". (pp. 30-31). Por ello, en su variabilidad, la individuación no persigue ajustarse a una cualidad determinada.

de *mayor* (o *molar*) como lo producido mediante una dominación política. Por tanto, lo menor (o molecular) resiste, manteniéndose al margen de las organizaciones sociales y fuera de lo hegemónico. Por ello, el devenir-menor tiene resonancia con la forma en la que se relaciona la máquina de guerra con el aparato de Estado, conceptos que ya han sido desarrollados en el tratamiento de los espacios liso y estriado. Dichas conceptualizaciones nos van clarificando el camino para pensar al arte como resistencia y, con ello, pensar al objeto artístico como una máquina de guerra.

Dentro de los ejemplos más conocidos con los que Deleuze y Guattari tematizan el devenir-menor se encuentra el caso del *devenir-animal*. Éste ha sido el mayormente relacionado con la labor artística pues, como menciona Anne Sauvagnargues (2006), "la teoría del devenir-animal transforma el estatuto del arte, que debe ser pensado como producción, experimentación, mimetismo real y no-semejanza imaginaria o estructural" (p. 74). La primordial relación entre el devenir-animal y el objeto artístico radica en el papel que posee la intensidad en ambos. El hilo conductor que los atraviesa se ve traducido en la manera en que ambos prescinden de lo que ha sido establecido: a través del devenir entran en una zona en donde lo humano y lo animal son indistinguibles.

En tanto que lo animal transforma la comprensión de lo humano, tiene cabida pensar en cómo los animales son un *anómalo* y no un *otro* respecto a los humanos. Siguiendo a Georges Canguilhem, en quien se apoya Deleuze, se hace una distinción entre lo que se considera como *anormal* y lo que es una *anomalía*. Ambos términos operan respecto a una norma: lo anormal es aquello que refiere a un incumplimiento de ciertos valores o caracteres específicos, mientras que lo anómalo es una excepción que no puede determinarse a través de alguna regla definitoria (Canguilhem, 1971, pp. 97-98). Siguiendo por esa línea, el objeto artístico es una anomalía respecto de la normalidad, en tanto que, como experimentación, saca lo sensible de su carácter estratificado.

Podemos considerar que al hacer uso del término objeto artístico en esta investigación también se está generando un uso anómalo del concepto de arte. Las terminologías que constituyen lo que se considera artístico, así como la conceptualización misma de lo que es una obra de arte, poseen una carga teórica e histórica que las determina en un uso de lo *mayor* en sentido deleuziano. De la mano con ello, y siendo elegido por considerarse más conveniente para el desarrollo teórico que se ha trabajado, optamos por utilizar objeto artístico. Consideramos que, nombrar objeto artístico a lo que ha sido estudiado por Deleuze a través de bloques de afectos y perceptos, deviene-menor mientras que hace un cuestionamiento del término arte. Se ha hecho esa distinción terminológica a lo largo de las páginas de este capítulo, pero ahora se explicita su uso en favor de la noción deleuziana de lo anómalo y, con ello, de lo menor.

A través de un rastreo terminológico, podemos vislumbrar que existe un paralelismo entre las determinaciones de mayor y normal, así como con las de menor y anómalo. Ambas dualidades se mueven en la tensión entre una norma y lo que no se ajusta a ella, por lo que la enfrenta. Sin embargo, ese enfrentamiento no se traduce en términos de querer brindar una respuesta o una alternativa que se oponga a lo determinado. Por ello, la creación como parte de lo anómalo o menor, no busca repetir las reglas establecidas por el canon, sino constituir las propias. El objeto artístico no responde a las normas ni las replica, sino que configura sus propias reglas para constituir una línea de fuga creativa, consolidando su carácter innovador.

Para pensar esa innovación a la par del objeto artístico, traemos a cuenta nuevamente el caso de los antimonumentos en México. Ya se ha ahondado en algunos aspectos de ellos, tales como los bloques que genera en tanto escultura, así como los afectos y perceptos que crea. Sin embargo, tomando en cuenta el contenido teórico que se ha añadido hasta ahora, se puede ampliar el análisis del antimonumento para considerar su carácter político en clave deleuziana. Para ello, se encuentran atravesadas algunas problemáticas que podemos plantear: ¿Qué distingue a la escultura de un monumento? ¿Cuál es la relación del antimonumento respecto del monumento? ¿Cómo podemos pensar el antimonumento como una máquina de guerra?

Como esbozo a los elementos en los que se ahondarán en el marco del capítulo siguiente, podemos comenzar abordando el problema de distinción entre escultura y monumento. Aplicando una metodología como la utilizada con respecto a la escultura, remitiremos a tres definiciones para generar comparativas. La Real Academia Española define al monumento como "obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo" (s.f.). El Colegio de México lo determina como una "obra arquitectónica o escultórica con la que se honra y se conmemora algo o a alguien" (s.f.). Mientras que la Biblioteca Nacional de Chile considera que "un monumento es una construcción que posee valor artístico, arqueológico o histórico" (s.f.). A partir de las definiciones, podemos vislumbrar que generalmente un monumento es considerado como una construcción y obra pública que honra una memoria o un hecho en la historia.

El monumento, respecto de una obra escultural, toma distancia en tanto que también puede ser una construcción arquitectónica. Sin embargo, aunque se le considere al monumento a partir de ser una escultura, hace un giro en tanto a su papel de homenaje a algún hecho o una persona. La diferencia entre escultura y monumento recae en perseguir objetivos diferentes. El monumento tiene relación con el conmemorar y, a partir de ello, podemos abrirnos a problematizar en torno a los antimonumentos. El antimonumento comparte características con el monumento: es una obra de carácter público al colocarse en las calles que también trabaja con el aspecto de la memoria. Sin embargo, ¿qué tipo de memoria está trabajando cada uno de ellos?

Un rasgo en el que coinciden las definiciones de monumento es en que tiene que ver con la historia. Al hablar de historia, nos remontamos a cierta organización de hechos que busca prevalecer durante el tiempo y su transmisión. Una de esas maneras de perdurar se da a través del monumento y por ello se relaciona con el conmemorar. No obstante, el antimonumento no busca hacer una conmemoración, sino que se encarga de repensar el papel de los monumentos en la ciudad:

> Los antimonumentos, entonces, se erigen como acontecimientos visuales que fijan un suceso histórico particular, toda vez que simbolizan un hecho que rompe la continuidad histórica. […] Las causas a las que hacen referencia no pretenden formar parte del pasado para su recuerdo o conmemoración sino que se trata de acontecimientos que no dejan de suceder. (Heinrich Böll Stiftung, 2020, p. 9).

Justamente en ese uso de generar una ruptura con la historia mientras se visibilizan hechos que han ocurrido y siguen ocurriendo día con día es donde recae la singularidad de los antimonumentos. En este sentido, el antimonumento no es un monumento diferente, es más bien un caso anómalo respecto al régimen monumental clásico. Los antimonumentos no buscan perpetuar con el uso de un monumento tradicional, sino que lo reconfiguran en favor de sus objetivos. Frente a los monumentos que vemos día con día, los antimonumentos resisten a perpetuar una memoria histórica. A la par que se da esa resistencia, el antimonumento deviene máquina de guerra: alisa la percepción histórica que el aparato de Estado se ha encargado de estriar.

3. El antimonumento como objeto artístico que resiste a la violencia en México

Sueño, deseo, arte: lugares de abrazo y de resonancia, lugares de lucha.

Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 74

3.1. Resignificación del espacio público frente a los monumentos

A lo largo de la investigación se ha buscado llegar al caso que comenzamos a desarrollar ahora: los antimonumentos en México. Regido bajo el aparato conceptual del pensamiento deleuziano, nuestro análisis partió de las nociones de resistencia al poder. Encontrando como un antecedente directo el desarrollo hecho por Foucault, la conceptualización de la resistencia se extiende mediante la pluma de Deleuze tras la muerte de su colega. Desde nociones que no repiten el pensamiento foucaultiano, Deleuze piensa al arte como resistencia, alianza que resulta fundamental para nuestra exploración. Ello nos dirige necesariamente al análisis en clave deleuziana del objeto artístico, que como una máquina de guerra se enfrenta a lo que el aparato de Estado se ha encargado de estriar. A través del recorrido teórico que se desarrolló, llegamos a la aplicación de esas nociones al caso del antimonumento, desde la experiencia de la población mexicana. En este sentido, la apuesta invita a repensar los aportes deleuzianos con respecto al objeto artístico para que, bajo esa lupa, podamos vislumbrar la politicidad de los antimonumentos en su cualidad de resistir a lo hegemónico.

Actualmente, México se ve atravesado por la creciente violencia y la falta de justicia que se encuentra de por medio. Por ello, se vuelven pertinentes nuevas maneras de manifestación en el espacio público. Como representaciones simbólicas colocadas en las calles de distintas ciudades del país, los antimonumentos surgen como una manera de visibilizar los hechos violentos que ocurren día a día en el territorio mexicano, aspirando a generar memoria en quien los vea y así cuestionar el discurso establecido[15].

[15] Para poseer un referente de dónde se localizan distribuidas estas manifestaciones, remitimos al trabajo hecho por Zeltzin Palacios Rodríguez (2025). *Mapa de Antimonumentos*. Recuperado de https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/2-uncategorised/692-ct-vi-21-mapa-de-antimonumentos-zeltzin-palacio.

¿Qué es un antimonumento? La definición de este tipo de expresiones monumentales se ha ido conformando durante la práctica. El primer indicio de antimonumento en la Ciudad de México se vio presente en el marco de las manifestaciones tras la desaparición de 43 normalistas en Ayotzinapa[16]. En noviembre de 2014, los familiares y compañeros de los desaparecidos se manifestaban en el Zócalo de la Ciudad de México, siendo reprimidos por las autoridades. Tras ello, el número 43 ya había dejado una marca para los mexicanos, teniendo connotaciones más allá de ser sólo un signo matemático. Es en ese momento donde surge la idea de generar una manifestación simbólica, no sabiendo al inicio si llamarla contramonumento o antimonumento, pero teniendo la intensión de generar un llamado público a la memoria por aquellos que faltan, los que fueron víctimas de la injusticia y por los casos en donde no se han dado soluciones a lo ocurrido.

Ante la indecisión de usar el prefijo contra- o anti- podemos preguntar, ¿cuáles son las distinciones entre monumento, contramonumento y antimonumento? Se había comenzado a tematizar la diferencia entre monumento y antimonumento, pero ahora entra en juego la noción de contramonumento para su tematización. A través de las definiciones retomadas con anterioridad, se vislumbraba cómo el monumento se determina desde su papel de conmemorar o rendir homenaje. En este sentido, el monumento surge como una

> Materialización de representaciones del pasado en el espacio. […] Realiza una selección de acontecimientos que, en el marco de una narración, se hace presente lo ausente, muestra la tensión entre los acontecimientos que se inscriben, los que se borran y aquello que se desconoce u olvida. (Moya, 2025, pp. 405-406).

A partir de la definición citada, damos cuenta de la intervención de la memoria en estas formas de representación: los monumentos disciernen entre hechos, dejando de lado algunos otros que también existen, pero no se visibilizan. Así pues, si bien atiende al pasado y a lo memorable del mismo, el monumento se ve atravesado por algo más amplio, que es la constitución de una narrativa nacional. Bajo esa determinación, aquellas memorias que no caben dentro de lo contemplado por los monumentos buscan alternativas para tener una representación en el espacio público.

[16] Siguiendo la recapitulación hecha por Heinrich Böll Stiftung (2020). *Antimonumentos: Memoria, verdad y justicia*. Ciudad de México: autor, la cual se centra en los antimonumentos localizables en la Ciudad de México hasta el año de su publicación.

A partir de una deconstrucción de los elementos utilizados por los monumentos, surge el contramonumento como un enfrentamiento directo a las prácticas monumentales. Acuñado por James F. Young, el concepto de contramonumento se encuentra situado en la Alemania posterior al holocausto. Rastreando una tendencia a construir una visión totalizadora de los sentires tras la guerra, se buscó una alternativa artística que permitiera no sólo recordar los hechos ocurridos, sino que se generaran espacios donde se abriera la reflexión para no repetir la historia.

> Un monumento contra el fascismo, por lo tanto, tendría que ser un monumento contra sí mismo: contra la función tradicionalmente didáctica de los monumentos, contra su tendencia de desplazar el pasado que pretenden que contemplemos –y finalmente, contra la propensión autoritaria en los espacios monumentales que reduce a los espectadores a meros espectadores pasivos. Uno de los resultados más intrigantes del dilema de los monumentos conmemorativos en Alemania ha sido el advenimiento de lo que llamaría sus "contra-monumentos": espacios memoriales concebidos para desafiar la premisa misma del monumento. (Young, 2001, traducción propia).

Bajo este contexto, el contramonumento surge como una alternativa para reflexionar y poseer un recuerdo consciente de la situación histórica de Alemania en ese momento. A partir de ello, surgen expresiones que no son necesariamente esculturas o edificaciones, dando un giro respecto a esa característica común de los monumentos. Uno de los ejemplos citados por Young es la labor del artista alemán Horst Hoheisel, autor del contramonumento de Kassel.

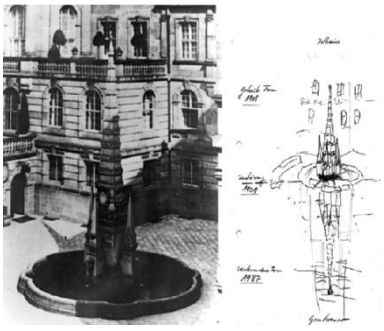


Figura 1. Fuente de Aschrottbrunnen y boceto de su construcción. Tomada de *El arte de la memoria. La memoria del arte* (p. 3). Fotografía: Archivo Municipal de Kassel. Boceto: Horst Hoheisel.



Figura 2. Contramonumento de Kassel. Tomada de *El arte de la memoria. La memoria del arte* (p. 3). Fotografía de Horst Hoheisel.

En la Figura 1 podemos observar una fuente que en 1908 se encontraba localizada en Aschrottbrunnen, Alemania. Producto de una donación por el industrial judío Sigmund Aschrott, ésta fue destruida en 1939 por los nacionalsocialistas en un acto de invisibilización de los pobladores judíos. Tras ello, sólo quedó la explanada de la Figura 2. En 1987, esta locación fue resignificada por Hoheisel para dar lugar a un contramonumento que visibilizara el impacto que dejó tal destrucción. La idea del artista fue hacer una construcción "negativa" de la fuente, colocándola por debajo del suelo, como podemos ver en el prototipo de la Figura 3. De esa forma, a través de un desafío a las pautas que constituyen un

monumento, y reapropiándose de un espacio que fue sede de una coyuntura en la historia, Hoheisel da lugar a un contramonumento que visibiliza simbólicamente la situación atravesada por la población judía durante la Segunda Guerra Mundial. (Hoheisel, 2019, p. 3).

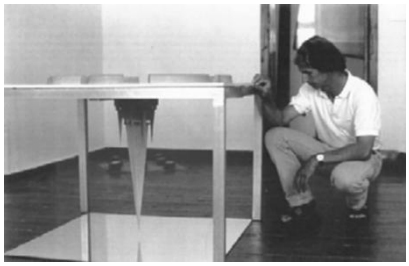


Figura 3. Horst Hoheisel con un modelo de la fuente de Aschrottbrunnen. Memory Vanished, Absent, and Confined: The Countermemorial Project in 1980s and 1990s Germany - Scientific Figure on ResearchGate. Disponible en: https://www.researchgate.net/figure/Horst-Hoheisel-with-a-model-of-his-Aschrottbrunnen-Photograph-courtesy-of-James-E-Young_fig3_236723858

En este sentido, la función del contramonumento atiende a hechos pasados, buscando reconfigurarlos de tal forma que resulten en un cuestionamiento activo de la historia. Es aquí donde se da un giro fundamental entre contramonumento y antimonumento: mientras el contramonumento atiende al pasado de una manera crítica, el antimonumento vislumbra un futuro incierto tras la falta de justicia. Por ello, aunque el antimonumento apunte a algún hecho ocurrido, se encuentra situado en un pasado no tan lejano, como sí puede darse en el caso de los contramonumentos. Sin embargo, dado que un antimonumento surge a raíz de la impunidad de las autoridades, las causas a las que atienden no se encuentran insertas en el modelo de hechos que el Estado busca hacer visibles. Ante ello, las expresiones antimonumentales cuestionan la memoria oficial, buscando dar representación a aquellos hechos que no son incorporados en la clasificación de lo que se considera memorable. Más que volver al pasado, las expresiones antimonumentales evocan un futuro incierto. Con su carácter efímero, éstas buscan sólo permanecer mientras no les sea dada justicia a los eventos que simbolizan, por lo que su presencia en el espacio público se encuentra atado a que sean solucionadas las demandas que encarna cada antimonumento. No obstante, no hay una certeza de cuándo puedan llegar las respuestas solicitadas, por lo que podemos ver que los antimonumentos siguen permaneciendo en el espacio público, evocando a no olvidar los sucesos.

Como clave de lectura del proceso de surgimiento de los antimonumentos en México, podemos remitir a *Antimonumentos. Memoria, verdad y justicia* (2020), fuente que compila testimonios y vivencias de comunidades que han colocado antimonumentos en la Ciudad de México. Recogiendo lo que ha implicado hacer uso de este tipo de manifestaciones escultóricas, la obra editada por Heinrich Böll Stiftung sirve como parte de un manifiesto de quienes han creado antimonumentos. Siguiendo la obra mencionada, se toma como punto de partida el antimonumento *+43*, cuya instalación constituiría una alternativa de difusión y definición de lo que se pretende generar a través de dichas estructuras metálicas.

Cuando fue erigido el +43 (Figura 4), las personas que fueron contactadas para realizar el antimonumento desconocían la terminología pero, a pesar de ello, la confianza y el deseo de colaborar era mucho más grande. Gracias a unas postales que fueron repartidas el 26 abril de 2015, de manera paralela a la colocación de la estructura del antimonumento por el caso Ayotzinapa, fue como se presentó el significado de esta práctica: el antimonumento, en lugar de remitir a un acontecimiento pasado como lo hace el monumento, buscaría generar un efecto alrededor de un hecho que ha quedado impune por las autoridades. De esta forma, cada uno de los antimonumentos que existen hasta ahora, de manera paralela a hacer un reclamo por respuestas, construyen un punto de encuentro y conmemoración en el marco de las manifestaciones en todo el país.



Figura 4. Antimonumento +43, colocado en Paseo de la Reforma, Ciudad de México. Tomada de *Antimonumentos: Memoria, verdad y justicia* (p. 43), por Heinrich Böll Stiftung, 2020.

Se debe destacar la forma en la que se origina la movilización para manifestarse simbólicamente en México: bajo un carácter reaccionario. Los antimonumentos, generando lo que ahora se denomina la *ruta de la memoria*[17] abren nuevas posibilidades de comportarse frente a la violencia que rodea a los mexicanos. Fijando un acontecimiento en particular y haciendo un reclamo social, las esculturas metálicas rompen con la continuidad histórica mientras que deconstruyen la idea de monumento, en favor de encarnar demandas concretas que provienen desde una comunidad. Madres, padres, hijas, hijos, compañeras y compañeros de quienes fueron víctimas de la desaparición forzada, de la negligencia de unos cuantos o de la violencia en el país, se unen y alzan la voz para que casos como los sufridos por ellos no se repitan, buscando justicia sobre los hechos ya ocurridos. Desde la colectividad, la comisión de los antimonumentos enuncia:

> Somos las personas que empiezan los antimonumentos. Somos mujeres, somos hombres, somos jóvenes y no tanto. Somos parecidas y somos distintas. Nosotras hacemos los antimonumentos pero nunca somos las mismas: esta red crece entre idea inicial, colocación y vida propia de cada espacio. Somos estas y somos más, nos multiplicamos. Nosotros sólo tendemos la red. (Heinrich Böll Stiftung, p. 15).

[17] Nombre acuñado a la avenida Paseo de la Reforma en la Ciudad de México. Dicho nombramiento se desprende de la presencia de varios antimonumentos a lo largo de ella, consolidándose como un espacio caracterizado por ser un medio para visibilizar causas que quedan fuera de las expresiones monumentales.

Partiendo de un enunciador comunitario, cada uno de los antimonumentos propone una manera de ocupar el espacio público que permita dar un proceso de comunicación entre la ciudadanía y el poder. Por ello, mediante el antimonumento, las calles de las ciudades se reconfiguran mientras generan memoria en torno a lo que ocurre en el territorio mexicano, aspirando a generar un cuestionamiento del régimen hegemónico.

3.2. Después del *+43* los antimonumentos se multiplican

Tal como es enunciado por la *Comisión +43*, nombre que fue acuñado a la comunidad que colaboró para que el +43 pudiera crearse, el símbolo de + da cuenta de que los desaparecidos no sólo son cuarenta y tres, sino que son muchos más. Por ello, el antimonumento como una herramienta de visibilización en el espacio público, se ha expandido a otras causas que han visto en él una oportunidad de manifestación. Así pues, se ha optado por hacer uso de dicha técnica para dar lugar a otras movilizaciones que no sólo se ocupan de los casos de desaparición, sino a diversas injusticias o casos de violencia que se han suscitado en el país.

Generar una recopilación de manifestaciones como los antimonumentos resulta complejo dada la naturaleza de éstos de surgir inesperadamente en el espacio público, así como a las circunstancias a las que se encuentran expuestos. Sin embargo, el ejercicio de crear un *Mapa de Antimonumentos* (2025) sirve como material complementario a la recopilación hecha por Heinrich Böll Stiftung que, cinco años antes, había trabajado los casos que se encontraban en la Ciudad de México. En ese tiempo que distancia ambos trabajos, los antimonumentos se han ido expandiendo, haciendo visibles los mismos motivos, pero también otros nuevos que surgieron. A partir de un rastreo de las causas a las que atienden los antimonumentos, podemos hacer una clasificación de ellos desde las siguientes categorías: 1) feminicidios o violencia a las mujeres, 2) desaparición forzada, 3) violencia sistemática y 4) negligencia.



Figura 5. La Antimonumenta, colocada frente al Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Tomada de *Antimonumentos: Memoria, verdad y justicia* (p. 124), por Heinrich Böll Stiftung, 2020.

En la primera de las clasificaciones, las Antimonumentas representan casos de violencia hacia las mujeres y, en algunos casos, están impulsados por casos particulares de feminicidio. Iniciando en la Ciudad de México (Figura 5), éstas se han expandido por todo el país. Siendo, acorde al mapa citado, las más utilizadas dentro del territorio mexicano, las Antimonumentas poseen el elemento común de tener la forma del símbolo del sexo femenino, teniendo en medio la silueta de un puño, recubiertos con color morado, color rosa o ambos. Remitiéndonos a una problemática generalizada en el país, encontramos prácticas antimonumentales de este tipo en la Ciudad de México, Coahuila, Chiapas, Chihuahua, Estado de México, Guadalajara, Morelia, Oaxaca, Orizaba, Quintana Roo, San Luis Potosí, Veracruz y Yucatán. En su mayoría las mencionadas comparten las mismas características en cuanto a la forma, los colores y las frases alusivas que se inscriben sobre la estructura. Sin embargo, hay casos particulares, como los de Coahuila, Chiapas y Chihuahua, donde las estructuras son de forma distinta, variando en colores y disposición en el espacio. Prescindiendo de estas variaciones, todas las Antimonumentas dan un grito que exige *¡Ni una más!*



Figura 6. Antimonumento *5J*, colocado en la Plaza Imelda Virgen, Guadalajara. Tomada de https://www.milenio.com/politica/comunidad/ines-cuenta-las-consecuencias-del-halconazo-tapatio. Fotografía: Archivo Fernando Carranza.

La desaparición forzada es otra de las causas a las que refieren una buena cantidad de antimonumentos en el país. Germinando este modo de visibilidad con el ya mencionado +43, éste se multiplicó y fue colocado en distintas locaciones del estado de Guerrero: Acapulco, Atoyac, Chilpancingo (cambiando el + por un #) y Zihuatanejo. Además del caso de los estudiantes de Ayotzinapa, otros casos de desaparición han sido representados mediante antimonumentos que toman formas y colores distintos. Un ejemplo de ello se encuentra en Guadalajara, Jalisco, con el antimonumento *5J* (Figura 6). Recordando la represión de 100 personas que se manifestaban contra el abuso de autoridad, se buscó dejar un símbolo de lo ocurrido el 5 de junio de 2020. Por otra parte, se encuentra el antimonumento David y Miguel, localizado en la Ciudad de México, representando la desaparición forzada de dos jóvenes que viajaban a Zihuatanejo.

En la tercera categoría tienen lugar los antimonumentos que retratan casos de violencia sistemática, atendiendo a casos de asesinatos y represiones. Por un lado, nos encontramos con los antimonumentos de Samir Flores, uno localizado en la Ciudad de México y otro en Morelos.

Ambos recordando el asesinato del defensor del territorio morelense, se constituyen por una base de concreto que sostiene un busto del activista. Al ser un opositor del Proyecto Integral Morelos, Samir Flores perdió la vida y se busca visibilizar la impunidad de su caso a través de representaciones antimonumentales. Por otra parte, con respecto a casos de represión colectiva, se encuentran en Ciudad de México los antimonumentos *Halconazo*, *2 de octubre* y *+72*. Predominando en ellos los colores blanco y rojo en sus estructuras, éstos representan los casos de la matanza del 10 de junio de 1971, la matanza de Tlatelolco y la masacre de San Fernando, respectivamente.



Figura 7. Antimonumento *2 de octubre*, colocado frente a la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Tomada de *Antimonumentos: Memoria, verdad y justicia* (p. 106), por Heinrich Böll Stiftung, 2020.

Con respecto a la negligencia en torno a ciertos casos que costaron vidas humanas, nos encontramos en Ciudad de México con los antimonumentos *+65* y *49ABC*. El primero de ellos, enunciando *A una voz, ¡rescate ya!* surge a partir de la explosión de una mina en Coahuila. Colocándolo frente a la Bolsa Mexicana de Valores, los manifestantes buscaban hacer frente a empresas como Grupo México, de quien era propiedad la mina Pasta de Conchos, pues no se movilizó para poder rescatar los restos humanos que se quedaron en la mina tras la explosión. Por otro lado, está el antimonumento *49ABC* (Figura 8) recordando el incendio de la Guardería ABC en Hermosillo, Sonora, que conllevaría la muerte de cuarenta y nueve niños y niñas. A diez años del caso, siguiendo carente de solución, los familiares de los infantes hicieron una intervención al antimonumento, colocando 25 réplicas de calzado de algunas de las víctimas del incidente.


Figura 8. Base del Antimonumento *49ABC*, intervenido con calzado común y réplicas de éste realizadas en cobre. Tomada de *Antimonumentos: Memoria, verdad y justicia* (p. 64), por Heinrich Böll Stiftung, 2020.

Los antimonumentos, como una herramienta creativa de enunciación colectiva, se van construyendo desde una comunidad. El papel comunitario dentro de los antimonumentos resulta fundamental, pues es a partir de un grupo de personas afectadas por la violencia en el país como decide erigirse una nueva expresión simbólica, y es también en comunidad como puede llegar a ser posible. Borrando la autoría y la importancia de quién enuncia, el proyecto de los antimonumentos dice:

> No nos importa el nombre: ni el de nuestro grupo ni el de cada une de nosotres. Nos importan las deudas más hondas de nuestro país y seguiremos levantando antimonumentos que abracen a familias dolientes, que siembren un futuro más justo. (Heinrich Böll Stiftung, 2020, p. 25).

Prevaleciendo el interés de la lucha social, el papel del autor se funde entre la colectividad de las víctimas. Lo que es relevante dentro de la construcción de los antimonumentos es la labor de hacer visibles los casos que no han recibido justicia, para que no queden en el olvido, mientras que aspiran a que la población mexicana pueda generar una actitud reflexiva hacia ellos.

Al observar antimonumentos que representan las mismas causas, notamos cómo elementos en la forma o color se repiten entre sí, generando paulatinamente una tendencia. Esto se puede rastrear de manera más precisa en las Antimonumentas y en los antimonumentos que recuerdan el caso de los estudiantes de Ayotzinapa. En sus múltiples replicaciones o creaciones en distintos lugares, se sigue una línea que deja ver la repetición de elementos que va permaneciendo mientras los antimonumentos se multiplican. Por ejemplo, se crea una línea de reconocimiento entre los múltiples +43 que hay en el país, puesto que en su mayoría siguen la misma estructura en el uso del número cuarenta y tres, cómo se encuentran dispuestos y los colores que lo recubren. Lo mismo ocurre con las Antimonumentas que, multiplicadas por la República Mexicana, utilizan en su mayoría colores morado y rosa, así como el uso del símbolo del género femenino con un puño en el centro. En la repetición de elementos, podemos detectar la carga simbólica que se va dando a partir de quienes crean estas representaciones. En este sentido,

> La forma importa, pero lo más relevante es el sentido que propone; a ello responde la elección de la forma escultórica sintética y contundente que constituye un argumento visual. La comunicación no pasa por la palabra, el símbolo irrumpe y, para quien esté mínimamente informado del hecho histórico, propone una interacción, un diálogo. (Híjar, 2018, p. 63).

Mediante la configuración de símbolos es como se va generando una relación que permite hacer reconocibles los hechos que se representan con cada antimonumento. Ello implica que, así como estas minorías habían sido borradas del correlato de la historia que impone el Estado, ahora construyan sus propias narrativas que salen del molde de lo hegemónico. Al hacer visibles estas otras narrativas de la historia, se da cuenta de que “las historias importan. Muchas historias importan. Las historias se han utilizado para desposeer y calumniar, pero también pueden usarse

para facultar y humanizar. Pueden quebrar la dignidad de un pueblo, pero también pueden restaurarla" (Adichie, 2018, p. 11).

Reconocer la pluralidad de historias se ve atravesada por el papel de la memoria dentro de las manifestaciones antimonumentales. Trayendo a cuenta la función del monumento como parte de una selección de hechos que discierne entre lo que permanecerá como memorable o digno de conmemorar, los antimonumentos se enfrentan a ese acomodo de la historia, haciendo visible que existe una pluralidad de historias y, por tanto, de memorias. Recordando los elementos deleuzianos, el Estado hace un estriaje de la historia y del espacio público, controlando lo que se visibiliza y lo que no. Por su parte, los antimonumentos fungen como una máquina de guerra que, mientras alisa el espacio estriado, produce una línea de fuga a partir de las minorías que constituyen las comunidades que se han visto afectadas por la violencia en el país.

Ver cómo los antimonumentos se expanden por todo el país responde a la necesidad de hacer presentes las distintas memorias en espacios localizados. Aunada a esa expansión, se encarna un recordatorio de que la violencia prevalece dentro de todo el territorio mexicano. A partir del mapa de Zeltzin Palacios Rodríguez, observamos que la Ciudad de México es el lugar donde se encuentran concentrados la mayor cantidad de antimonumentos, generando las siguientes preguntas: ¿A partir de qué condiciones se va ocupando el espacio público? ¿Cuál es la razón de elegir ciertos territorios para manifestarse simbólicamente? ¿Por qué las expresiones antimonumentales tienen mayor presencia en la capital del país?

Se ponen en tensión distintos elementos: espacio, historia y memoria. Hemos hablado de mapas y de la manera en la que se reconfigura el espacio público con la presencia de antimonumentos en él. A este respecto, hace mucha resonancia hablar de una *geografía de la memoria* en relación con los elementos enunciados. Con ella se puede diagnosticar la manera en la que se ve materializado lo memorable en el espacio, y la manera en la que se configura el tipo de memoria a la que atiende un monumento, un contramonumento y un antimonumento. El monumento, con una *memoria cultural*[18] que busca ser un marco de referencia para quienes habitan y transitan las ciudades, es parte de un aparato identitario. En esa búsqueda por una identidad se

[18] Tomando la definición de Jan Assman, consideramos la memoria cultural como aquella que implica la manera en la que se crean o determinan imágenes del pasado, las cuales pretenden comunicarse dentro de una comunidad. Cf. Collective Memory and Cultural Identity (1995). *New German Critique 65*, pp. 125 – 133.

encuentra de por medio su influjo de hegemonía. Ahí es donde tiene cabida el papel reflexivo que plantean las obras contra o antimonumentales, ambas buscando salir de esa historia que se encuentra trazada de una forma que deja fuera ciertas perspectivas, acontecimientos o sentires de la comunidad.

3.3. Convertir el espacio en un lugar: construir una geografía de la memoria

Como se ha mencionado, la geografía de la memoria implica estudiar cómo la memoria busca representarse a través del espacio. Identificando la manera en la que se ocupan ciertos espacios para plasmar las historias y perspectivas que no caben dentro de la narrativa hegemónica, la geografía de la memoria toma como materia prima al espacio público. En este sentido, se vuelve pertinente reflexionar, en primer lugar, cómo se concibe éste último, detectando las dinámicas y los rasgos que lo atraviesan, para posteriormente centrarnos en el caso de la memoria.

A partir de la dinámica que se da entre los monumentos y los antimonumentos, podemos detectar la prevalencia del poder político en él: el espacio público sirve como un lugar de afirmación para el poder estatal, pero ello implica el enfrentamiento con lo que no cabe en su relato. Considerando la pluralidad de agentes que pueden transitar o intervenir en él, el espacio público puede entenderse como

> Una construcción social en el que se inscriben marcas grabadas por la dinámica del poder, la cultura y el devenir histórico. Todo espacio cuenta con una dimensión material y una dimensión simbólica –que se mantienen interrelacionadas– vinculadas a la forma en que los sujetos sociales en interacción se apropian de él. (Kuri, 2017, p. 16).

Así pues, el espacio público se va conformando a partir de las apropiaciones que pueden darse en él. Como se menciona en la cita anterior, se vinculan lo material y lo simbólico para poder generar esas configuraciones. Ello se observa con los antimonumentos en el apartado anterior: paulatinamente se van consolidando características comunes que reflejan asociaciones con elementos específicos. Al crear simbolismos, se ven implicados los agentes que los crean y utilizan, así como las causas a las que buscan responder. Éstas características pueden ir desde las formas que toman los antimonumentos, sus colores, hasta las localizaciones elegidas para ser colocados.

Las calles de México se convierten en un escenario de intercambio donde se busca generar un diálogo. El Estado, por su parte, hace uso del espacio público como parte de una consolidación de su poder, mientras crea una visión de la historia que se construye desde lo memorable. Apelando a la pluralidad de historias y memorias, con ellas surge la necesidad de ocupar el espacio de maneras distintas. Es en esa tensión entre la diversidad de perspectivas, así como en el efecto que puede tener en sus espectadores, donde se da el proceso comunicativo de los antimonumentos. Detectando las alternativas en las que el espacio se va dotando de sentido, la geografía de la memoria analiza cómo diversos agentes van configurando el espacio a partir de sus actos o expresiones. Por definición, la geografía de la memoria se entiende como un

> Campo de observación de los paisajes y rutas de la memoria pública; posibilita conocer cómo se inscribe el recuerdo a través de artefactos y grafías, textos, objetos e imágenes, convirtiendo los espacios en lugares, como efectos de la interacción social y la construcción simbólica de sentido. (Moya, 2025, p. 404).

En este sentido, al identificar el desarrollo de la memoria en términos espaciales se reconoce la carga simbólica que se plasma en el mismo. Ya se mencionaban las tendencias dentro de las expresiones antimonumentales, pero ahora debe extenderse el análisis a la manera en la que los ciudadanos generan un vínculo con ciertos lugares. Dicha vinculación puede expresarse en lo político, social, ideológico o cultural, resultando en la creación de *geosímbolos*.

La geografía de la memoria trabaja analizando los geosímbolos que tienen lugar en el espacio público. En ese convertir los espacios en lugares, la modificación se ve impulsada a partir de la expresión de los sentimientos que rodean a cierto lugar, o las sensibilidades generadas a partir del espacio. Con la manera en la que se encuentran distribuidos los antimonumentos por todo el país, damos cuenta de cómo cada una de las expresiones antimonumentales se encuentra cargada con capas de sentido que lo convierten en un geosímbolo:

> Los rasgos culturales suelen plasmarse en signos muy visibles, como toponimias y geosímbolos que delimitan un territorio. […] Más que su función, lo importante es el signo en sí. Los grupos culturales moldean sus paisajes – no para producir de forma óptima, sino para expresar su fe y sus valores. Cada cultura crea los geosímbolos que sustentan su identidad" (Bonnamaison, 2005, p. 33, traducción propia).

Los antimonumentos, como forma de encarnar los sentires, las memorias y las otras historias que no corresponden a la narrativa impuesta, funcionan como parte del estudio de la geografía de la

memoria. A través de las expresiones antimonumentales que se han extendido por todo el territorio mexicano, se deja ver la necesidad de ciertas comunidades para que, además de dejar un precedente de la violencia y la impunidad, se humanice el espacio público con las distintas perspectivas existentes. En ello reside la resistencia que veníamos tematizando con Foucault y Deleuze: se visibiliza que la historia hegemónica no es suficiente, pues ésta hace una selección de hechos, dejando fuera otras perspectivas que también existen y tienen la necesidad de ser vistas.

Dejando huella en las calles de México a través de los sentires de una comunidad o movimiento social, los antimonumentos ya son una práctica reconocida por recordar casos violentos, de negligencia o aquellos que han carecido de justicia. Sin embargo, se queda abierta la siguiente pregunta: ¿por qué prevalecen estas expresiones principalmente en la capital del país? Como vimos a partir del Mapa de Antimonumentos, las causas a las que refieren las estructuras metálicas colocadas en la Ciudad de México no son casos aislados que sólo ocurran ahí. En algunos estados del país encontramos antimonumentos que siguen las mismas narrativas que otros que se han colocado en otras locaciones, pero fundamentalmente los antimonumentos fuera de la capital se centran en casos del estado en donde se localizan.

Se ponen en juego dos situaciones: por un lado, en el caso de los antimonumentos que son colocados donde se dio el caso que busca representarse visualmente, se configura el espacio acorde a los sentires y experiencias de los habitantes del mismo estado. Lo simbólico obedece a elementos alrededor del caso que se denuncia, desde la forma, el color y la localización. Pero ¿qué ocurre cuando éstos son llevados a la Ciudad de México? Ese es el segundo caso: el antimonumento sale del lugar donde ocurrieron los hechos para ser llevado a la capital del país. A propósito de casos donde hay réplicas del mismo antimonumento dentro de distintas ciudades, podemos reflexionar sobre cómo se van configurando y se decide reapropiarse del espacio en casos como este, ocurrido con las Antimonumentas y los múltiples *+43*. A través de la recapitulación de testimonios en *Antimonumentos. Memoria, verdad y justicia*, se nos da la argumentación del uso de Paseo de la Reforma como sede de la ruta de la memoria:

> La colocación de los antimonumentos en Paseo de la Reforma, la avenida más importante y representativa de la Ciudad, inaugura también una nueva lectura urbana. Comenzó siendo la ruta predilecta del paseo de la emperatriz Carlota, y luego albergó las estatuas de los próceres de la Reforma Liberal junto con algunos monumentos emblemáticos (como la

> Columna de Independencia o los dedicados a Cuauhtémoc e incluso a Colón). (Heinrich Böll Stiftung, 2020, p. 12).

En el caso de la Ciudad de México, se reconfiguró un espacio de peso en la narrativa de la historia mexicana. En ello se vuelve a afirmar el papel de un antimonumento como un geosímbolo: a través de la colocación de las estructuras metálicas, se da lugar a una nueva lectura de un lugar que tiene ciertas significaciones previas. La avenida que ahora significa un lugar de encuentro de las expresiones antimonumentales, ha sido reconfigurada a favor de pensar lo memorable de manera distinta. Ese es el caso que se ha dado en la Ciudad de México, que como capital del país tiene un papel de importancia en el territorio mexicano. Por ello, las personas que han creado antimonumentos ven en Paseo de la Reforma, pero también en otras locaciones de la capital, la oportunidad de otras formas de visibilización de sus causas.

De este modo, una avenida que podía tener una connotación de espacio público urbano, como vía de paso de los automóviles y ciudadanos, toma un significado distinto. A partir del *+43*, Paseo de la Reforma pasó a ser una locación donde los memoriales generan argumentos visuales y, con ello, espacios de diálogo y cuestionamiento al flujo de la historia. Es a partir de las nuevas necesidades de la ciudadanía como el espacio público se reconfigura, creando lugares donde se plasma una afectación que atañe al plano político. Apelando a una *memoria viva*, los antimonumentos dan lugar a las memorias alternas a la narrativa hegemónica, constituyendo un ejemplo de los geosímbolos con los que trabaja la geografía de la memoria.

Así como podemos partir de las obras que usamos como base para rastrear los antimonumentos documentados hasta ahora, el trabajo que pueda hacer la geografía de la memoria al respecto será fluctuante. La existencia de los antimonumentos que hemos enunciado podría ya no seguir vigente para el momento en que este texto sea leído, ya sea porque se ha cumplido su propósito y, al ser expresamente una expresión efímera, fueron retirados. También podría darse el caso de que éstos hayan sufrido las consecuencias del vandalismo o robo. Pero de igual forma podría ocurrir que estas expresiones se sigan expandiendo, tal como lo han hecho durante estos años.

La práctica de los antimonumentos, constituida a partir de su carácter reaccionario, forjan lugares de memoria que luchan contra el olvido. En ellos, “espacio y memoria […] comparten el hecho de ser construcciones simbólicas gestadas por los sujetos sociales en una constante

interrelación" (Kuri, 2017, p. 20). En esa relacionalidad que permanece en su desarrollo es donde tiene lugar su carácter inestable y fluctuante. Sin embargo, ese aspecto es constitutivo tanto del espacio público como de las prácticas antimonumentales. Sin dicha predisposición al cambio, se caería en un plano estático que, mientras permanece, no genera nuevas innovaciones.

El cambio, el espacio y la innovación creativa recuerdan a la tematización de Deleuze y Guattari en torno a la máquina de guerra: mientras atraviesa aquello que ha sido controlado y estriado por el aparato de Estado, genera líneas de fuga creativas. En su resistencia dada desde la creación, la máquina de guerra engloba la politicidad, así como el caso del objeto artístico que, en tanto apertura a afectos no explorados, da lugar a expresar sensibilidades que no caben dentro del molde de lo hegemónico. En este sentido, se vuelve posible pensar los antimonumentos no sólo como representaciones de la memoria, sino como prácticas artísticas que operan desde la resistencia. El vínculo ente arte y resistencia o, más bien, la posibilidad de pensar al arte como un acto de resistencia, es una propuesta deleuziana que permite emparejarse con los antimonumentos en México.

3.4. Antimonumento como acto de resistencia: una lectura deleuziana

A partir de los elementos que se han recuperado a lo largo de la investigación, ahora se puede profundizar en que los antimonumentos van más allá de sólo ser una encarnación de la memoria en las calles. Si bien se ha hecho un análisis de ellos a partir de su condición de reconfigurar el espacio público, cada antimonumento puede leerse desde su dimensión política como forma de creación. Como se mencionaba, para Deleuze, el carácter político del objeto recae en que permite encarnar afectos y perceptos no mediatizados. En este sentido, y retomando la tematización hecha por Deleuze y Guattari, los antimonumentos pueden pensarse como prácticas que, a partir de generar líneas de fuga respecto a lo hegemónico, operan como un acto de resistencia. Constituidos desde lo artístico y lo político, cada antimonumento se dispone a encarnar sensaciones, materializando afectos mientras busca interpelar a sus espectadores.

Quienes crean antimonumentos construyen estructuras metálicas para visibilizar la impunidad hacia casos ocurridos en el país, materializando un grito que pide justicia. Éste, a la vez

que reconfigura el espacio público, ejerce su potencial creativo en las calles del país. Desde la lupa deleuziana, un antimonumento deviene objeto artístico en tanto que experimenta con la sensación, sacándola de los sentires estratificados que se plasman en el país. En su carácter experimental y, por lo tanto, político, los antimonumentos ejemplifican un caso del arte como acto de resistencia. Sin embargo, ese aspecto artístico no se da necesariamente de manera planeada, pues

> Los manifestantes que las realizaban, salvo el pequeño grupo de artistas plásticos generadores del proyecto, no tenían conciencia artística de su acción, primando el reclamo y la lucha política. Por este motivo he propuesto denominar acciones estéticas de praxis política a este tipo de intervenciones donde los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su obra. (Amigo, 2008, pp. 212-213).

En este sentido, apelamos a que los creadores de los antimonumentos podrían no necesariamente realizar una lectura de sus expresiones como constitutivas de un potencial estético. En términos del autor citado, las comisiones de los antimonumentos ejercerían *acciones estéticas de praxis política*. Sin embargo, el estudio de éstos como objeto artístico se apega a pensar cada una de las expresiones antimonumentales bajo la terminología deleuziana, entrelazando el desajuste en la sensación con sus implicaciones políticas.

Recuperando la lectura que hace Deleuze del objeto artístico, éste se compone a partir de bloques de perceptos y afectos. Produciendo bloques de sensaciones que permanecen más allá de quienes los crean, los antimonumentos no funcionan sólo como un dispositivo de memoria, sino que condensan la sensación que atraviesa a una comunidad. En cada expresión antimonumental se remite a una experiencia colectiva que versa de dolor, indignación y del exigir justicia, con ello buscando reconfigurar la manera en la que se concibe cotidianamente el espacio público. En ese dotar de significación y, por tanto, generar geosímbolos desde lo comunitario, los antimonumentos funcionan para desestabilizar el espacio público y la manera en la que se encuentra construido.

Hablar de una geografía de la memoria nos permite pensar la manera en la que los antimonumentos se comportan como geosímbolos que forman parte del espacio. El espacio público, en constante reconfiguración a partir de la intervención de distintos agentes en él, pasa por un proceso análogo al que describían Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*: el aparato de Estado y la máquina de guerra se encuentran en una relación constante de la que depende su coexistencia y, a partir de sus influjos, el espacio va siendo configurado.

Siguiendo esa línea, podemos trasladar la definición del espacio público a un análisis deleuziano. Se consideraba cómo se va configurando el espacio a través de los monumentos con lo considerado como memorable, acorde a una organización de hechos. En este sentido, se va construyendo una narrativa en el imaginario mexicano. Con ello nos acercamos a la función del aparato de Estado que, a través de ir estriando el espacio, lo va controlando y midiendo, tal como lo describen Deleuze y Guattari. Eso mismo ocurre en las calles de México: habrá un agente que, buscando plasmar su hegemonía en el espacio al mismo tiempo que lo controla, consolida una memoria oficial que se encarga de ir delimitando lo que entra en ella y lo que no.

Sin embargo, siempre existirá una pluralidad de historias que no se dejan reducir por una narrativa determinada que apunte hacia ciertos objetivos. Ahí es donde se ve representado el papel de la máquina de guerra en el caso del espacio público: aquellas historias y memorias que no han sido representadas buscarán la manera de enfrentarse al estriaje que deja el aparato de Estado. Irrumpiendo sorpresivamente en las calles de México, los antimonumentos se vuelven una herramienta simbólica que funciona como máquina de guerra. En ella, se materializan los sentires comunitarios, a la vez que generan una ruptura tanto sensible, simbólica y visual en el espacio público. Esa reconfiguración se traduce en un alisar lo que el aparato de Estado configura como un espacio estriado.

Es por ello que la máquina de guerra, al anteponer su espacio liso, traza líneas de fuga para poder salir de la hegemonía. En ese trazar líneas de fuga tiene lugar el papel creativo de la máquina de guerra, por lo que se considera un elemento ideológico o artístico y no tanto como herramienta de combate[19]. Como lo abordamos a partir de la manera en la que Deleuze concibe al objeto artístico, la labor creativa se ve atravesada por la experimentación. En eso experimental tienen lugar los afectos y perceptos que no se encuentran mediatizados por las codificaciones dominantes.

A partir de los elementos enunciados concebimos al antimonumento como una máquina de guerra que se enfrenta a la narrativa oficial de la historia. En ese carácter reaccionario que se vuelve imprevisible y, por tanto, carece de una autorización, resulta en la confrontación política dada en el espacio público en tanto a su apertura a agentes diversos. Podemos remontar al caso específico del antimonumento +43, que tuvo un carácter sorpresivo en su aparición para las autoridades de la Ciudad de México. Intentando detener la acción, los policías que se encontraban presentes en el

[19] Deleuze y Guattari, 2020, p. 538.

momento que se colocó, no se encontraban en la posibilidad de nombrar lo que estaba ocurriendo[20]. Con el +43 se dio inicio a la búsqueda de alternativas para manifestarse sin confrontación directa, tras experiencias previas de hostilidad. A través de ello, vuelve a afirmarse el carácter fluctuante del espacio público. Desde lo específico de un caso como el del +43, hasta su traslado a términos de espacio liso y espacio estriado, vislumbramos cómo la construcción de geosímbolos y su estudio por parte de la geografía de la memoria atraviesan nuestra investigación.

El uso deleuziano de la cartografía es un elemento que resuena a lo largo de lo recuperado durante los tres capítulos. En términos de resistencia, la tensión que existe entre el espacio liso y el espacio estriado hace que no cese de transformarse. El aparato de Estado y la máquina de guerra se enfrentan en todo momento, y en esa relación radica el dinamismo que tiene la espacialidad. La coexistencia entre el poder y lo que se resiste a él, tal como dice Foucault, dan lugar a los enfrentamientos que implican consecuencias políticas y artísticas, tematizadas a lo largo de estas páginas.

En el plano artístico, la tensión entre lo liso y lo estriado se ve traducida en dar pauta a formas de sensibilidad que no caben en lo establecido. Los antimonumentos, en ese sentido, desbordan la narrativa de la historia, desbordando a su vez la práctica de los monumentos como configuración de una memoria oficial. En este sentido, los antimonumentos que existen hasta ahora buscan generar encuentros para que la ciudadanía reflexione respecto a los casos violentos que se dan día a día en el país. A su vez, dejan pauta de los procesos colectivos y simbólicos que se crean atendiendo a ciertas causas, impulsados desde sentires situados en lo comunitario.

Si bien los antimonumentos se caracterizan por ser en su mayoría estructuras metálicas recubiertas con pintura, en ellos convergen la creación de simbologías y la materialización de afectos. El momento de su colocación en el espacio público es fundamental, acercándose a una posibilidad de pensar al antimonumento en términos de una *instalación*, siguiendo la definición que da Boris Groys (2015):

> Con frecuencia se le niega a la instalación el estatuto de una forma estética específica porque no es obvio a qué medio pertenece. Los medios artísticos tradicionales se definen por un soporte material específico: tela, mármol o película. El soporte material del medio instalación es el espacio mismo (p. 54).

[20] Heinrich Böll Stiftung, 2020, p. 35.

En tanto que modifican el espacio, los antimonumentos podrían concebirse como parte de un acto de instalación: configuran, hacen uso del espacio, lo resignifican. Crean un geosímbolo que se encuentra atravesado por las problemáticas que afectan de manera directa a ciertas comunidades, pero que a su vez atañen a la población mexicana, pues se debería hacer un cuestionamiento de cómo se van construyendo las narrativas en el país.

Sin embargo, siendo inespecíficos en el sentido propuesto por Florencia Garramuño[21], los antimonumentos, más allá de constituir una instalación en el sentido que propone Groys, toman el espacio como materia prima, pero su existencia no se agota en ese ejercicio de reconfigurar el espacio público. Su función se prolonga en las interacciones que se dan en el lugar donde se encuentra el antimonumento, en las transformaciones que pueden ocurrir sobre él, y la función que tiene en tanto a aspirar a generar cuestionamientos en quien lo vea.

El carácter inespecífico de los antimonumentos hace que su análisis se enriquezca, y a su vez que se vuelva inagotable. Situados entre la comunidad y su carácter político desde una práctica artística, los antimonumentos ponen en evidencia que la memoria no se agota en lo discursivo, sino que se encuentra encarnada materialmente en la ciudad. En este sentido, un antimonumento no sólo tiene lugar en el espacio público para irrumpir en él, sino que su papel ahí es ser un recordatorio alrededor de casos que han carecido de justicia. Su presencia, además de romper con la memoria que se encuentra apegada a una lógica de lo que se considera como memorable, dejan abierta una herida que resiste a ser borrada y olvidada por los discursos oficiales.

El recorrido realizado en esta investigación nos hace vislumbrar cómo los antimonumentos articulan la creación, la memoria y la resistencia, de manera que reconfiguran la sensación y el espacio público. En ellos no tiene lugar pensar en el pasado, sino en el presente y en un futuro, con vistas a que los antimonumentos sean de carácter efímero, mientras se les da solución a las causas que engloban. En este sentido se recupera la manera en la que Deleuze y Guattari piensan el devenir: como un devenir-menor. Escapando de fijar una identidad, los antimonumentos se transforman en el tiempo, se multiplican o son objeto de las adversidades. Al devenir menor, un antimonumento encarna las memorias subalternas que no caben en las narrativas dominantes, no

[21] *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecifidad del arte*, 2015, pp. 18-19.

como una contestación o contradicción directa, sino como una anomalía respecto de los monumentos clásicos.

Los antimonumentos no se pueden reducir a ser intervenciones efímeras en el espacio público, y tampoco a ser elementos que buscan crear memoria. A partir de lo recapitulado en la presente investigación, hemos vislumbrado que en cada antimonumento convergen elementos estéticos, políticos y simbólicos, resultando en una forma de resistencia que cuestionan las narrativas oficiales y el uso clásico de los monumentos tradicionales. Así pues, más allá de sólo recordar, los antimonumentos cuestionan la memoria oficial mientras encarnan afectos, condensando memorias colectivas que reconfiguran la sensación. Por ello, funcionan como una máquina de guerra en términos de Deleuze y Guattari.

La tensión entre lo establecido, estatificado, tomado por el poder y aquello que no cabe en esas categorías, en forma de movimientos sociales o necesidades comunitarias, se encuentra rondando el tratamiento que hemos hilado desde una perspectiva deleuziana. Si bien Deleuze no pensó alrededor de prácticas artísticas que se desarrollan en el espacio público, en un esfuerzo por aplicar su pensamiento a un caso concreto en el territorio mexicano, vislumbramos la manera en la que los antimonumentos constituyen un ejemplo que se acopla a su terminología utilizada. A través de su análisis, enlistamos características de las prácticas antimonumentales: su carácter inespecífico respecto a lo que se define como escultura, su manera de encarnar la memoria en el espacio público, su constitución a partir de las subjetividades de comunidades específicas y el potencial que posee respecto al espacio público. Con todos ellos, localizamos rasgos que refuerzan la idea de pensar al arte como un acto de resistencia.

La potencia de los antimonumentos se relaciona con su presencia material en las calles de México, pero también en su capacidad de mantener una herida abierta. Al colocarse en el espacio público, cada antimonumento busca interpelar a la ciudadanía, inducir un cuestionamiento y resistir al olvido. Con ello, además de hacer un ejercicio donde se denota el proceso donde se recupera lo que debe ser recordado y lo que no, da lugar a que se rompa con la autoridad sobre lo memorable en el espacio público. En este sentido, los antimonumentos resultan en un acto de resistencia creativo que mantiene la memoria y la ocupación del espacio público en tensión. Aunado a ello, las calles de México devienen campo de disputa donde la búsqueda de memoria, verdad y justicia hacen frente a la narrativa oficial.

Conclusión

El propósito de la investigación se encaminó a hacer una lectura deleuziana de los antimonumentos en México. A lo largo del trabajo, se fue haciendo un rastreo de elementos que constituyen la idea del *arte como acto de resistencia*, propuesto por Deleuze en *¿Qué es el acto de creación?* (1978). Es por ello que, en primer lugar, se resaltó la manera en la que el autor, de la mano con Guattari, lleva la resistencia a términos de espacio cuando la desarrollan a partir del concepto de la *máquina de guerra*. A través de la tensión entre espacio liso y espacio estriado, recuperamos el potencial creativo que posee la máquina de guerra, encargada de trazar líneas de fuga.

La constitución de líneas de fuga nos lleva a la manera en la que Deleuze concibe la sensación, relacionada al objeto artístico. Saliendo de los clichés que envuelven al ámbito sensible, el abordaje deleuziano ve en la experimentación del objeto artístico un potencial político. En este sentido, generando un enlace entre la máquina de guerra y el carácter experimental de la creación artística, llegamos a una concepción deleuziana del arte a partir de una cartografía. Estos aspectos resuenan en el caso de los antimonumentos en México pues, estas expresiones que se colocan en el espacio público generan una coyuntura en la memoria oficial. En este sentido, cada antimonumento ejerce un acto de resistencia frente a la constitución de la memoria. Como una máquina de guerra, cada antimonumento alisa la configuración hecha por los monumentos, cuestionándola de manera directa.

A partir de los elementos recuperados en la investigación, nos posibilitamos de hacer una lectura del antimonumento como un dispositivo que irrumpe en el espacio público para reconfigurar la lógica de la memoria oficial. En consonancia con ello, los antimonumentos operan como un acto de resistencia al reconfigurar el espacio, pero también al hacer visibles la pluralidad de historias. A través de su función de materializar afectos y perceptos de las comunidades que los crean y los colocan, hacemos la lectura del antimonumento bajo el abordaje deleuziano del objeto artístico. Como se mencionó, la propuesta que hace Deleuze desborda lo que podemos considerar una estética tradicional, pero en ello recae también su poder disruptor.

Hemos categorizado a los antimonumentos como un ejemplo de *arte inespecífico*, a partir de la conceptualización que hace Florencia Garramuño (2010), puesto que los elementos que

engloban desbordan las categorizaciones de escultura y de instalación. Por ello, concebirlos teóricamente desde su potencial por crear bloques de afectos y perceptos, se emparenta con sacar la sensación de los clichés. La línea de fuga que crean los antimonumentos, además de generar un cuestionamiento activo del régimen tradicional de los monumentos, se encamina a materializar los afectos y perceptos que no han sido considerados por la memoria oficial.

Sin embargo, el potencial de los antimonumentos no radica sólo en su presencia material en las calles de México. Recordando que aspiran a ser expresiones efímeras, siendo retirados tras haberse cubierto sus demandas, los antimonumentos irrumpen por el acto de reapropiar espacios. En esa misma línea, cada expresión antimonumental activa la dinámica de las relaciones de poder. Siendo un punto donde convergen la encarnación de afectos, la memoria y el manejo del espacio público, los antimonumentos van más allá de categorías estáticas. Por ello, los concebimos como prácticas vivas de resistencia que mantienen la memoria en flujo, desbordando las formas artísticas tradicionales y dando lugar a pensar su politicidad desde el espacio público.

Como parte de un esfuerzo por aplicar la teoría deleuziana a aspectos que no fueron abordados directamente por el autor, la investigación que hemos realizado responde preguntas, pero abre otras nuevas. Es por ello que el abordaje teórico revisado da apertura a futuras investigaciones que siguen la línea del pensamiento deleuziano. Al versar de los antimonumentos en México, la lectura que se hizo del arte como acto de resistencia recae en el espacio público y el cuestionamiento de la memoria oficial. Sin embargo, esa misma resistencia se puede trasladar a términos de percepción. Ello lo podemos rastrear en la tematización deleuziana hecha en los estudios sobre cine, de manera específica en el paso de una imagen-movimiento a una imagen-tiempo. En el caso de las obras cinematográficas, en la imagen-movimiento se atiende a una estructura que es mayormente predecible en tanto que obedece a una estructura sensoriomotriz. En este sentido, el paso a una imagen-tiempo constituye una coyuntura en ese tipo de percepción y de acciones que se sistematizan en términos de causa y efecto. Un ejemplo de ese rompimiento lo podemos localizar en las obras de Alain Resnais que, utilizando el tiempo como materia prima, desemboca en una nueva lectura del cine: nos lleva a pensar. En este sentido, las obras cinematográficas de Resnais resisten a la manera en la que se concibe tradicionalmente la percepción, dando lugar a nuevas formas de abordarla y representarla.

BIBLIOGRAFÍA

Adichie, Chimamanda Ngozi. (2018). *El peligro de la historia única*. Ciudad de México: Literatura Random House.

Amigo, Roberto. (2008). Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos. En Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (Comps.), *El Siluetazo* (1ra ed, pp. 203-252). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Bonnamaison, Joel. (2005). *Culture and Space. Conceiving a new cultural geography*. Nueva York: International Library of Human Geography.

Biblioteca Nacional de Chile. *Monumento*. Biblioteca Nacional de Chile, Memoria chilena. Disponible en https://www.chileparaninos.gob.cl/639/w3-article-321029.html

Deleuze, Gilles. (1979, 6 de noviembre). A Thousand Plateaus V: The State Apparatus and War-Machines II. En *The Deleuze Seminars*. https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-13/. (Acceso: 20 de octubre de 2025).

----------. (1996). *Conversaciones 1972 – 1990.* Valencia: Editorial Pre-Textos.

----------. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

----------. (2008). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

----------. (2014). *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo II*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

----------. (1987a). *Foucault*. Barcelona: Editorial Paidós.

----------. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

----------. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

----------. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

----------. (2006). *Post-scriptum sobre las sociedades de control*. Polis, 13. http://journals.openedition.org/polis/5286

----------. (2008). ¿Qué es el acto de creación? En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975 - 1995)*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

----------. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

----------. (2020). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-Textos.

----------. (2022). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama.

Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.

Di Filippo, Marilé. (2012). Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze. *Revista Aisthesis* (51), pp. 35-56.

Dosse, François. (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Una biografía cruzada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

El Colegio de México. (s.f.). Escultura. En *Diccionario del español de México*. Recuperado el 5 de febrero de 2026, de https://dem.colmex.mx/ver/escultura.

El Colegio de México. (s.f.). Monumento. En *Diccionario del español de México*. Recuperado el 8 de febrero de 2026, de https://dem.colmex.mx/ver/monumento.

Foucault, Michel. (1999). Michel Foucault, una entrevista: sexo, poder y política de la identidad en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III* (pp. 417 - 429). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

----------. (2000). *Defender la sociedad.* México: Fondo de Cultura Económica.

----------. (2003). *Historia de la sexualidad 3: la inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----------. (2007). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber.* México: Siglo XXI Editores.

----------. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas.* México: Siglo XXI Editores.

Georges, Calguilhem. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.

Groys, Boris. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.

Guattari, Félix. (1976). Máquina y estructura en *Psicoanálisis y transversalidad*. México: Siglo XXI Editores.

Heinrich Böll Stiftung. (2020). *Antimonumentos: Memoria, verdad y justicia*. Ciudad de México: autor.

Híjar González, Cristina. (2018). El Antimonumento +43: acontecimiento visual de una memoria viva y en resistencia. *Nierka. Revista de estudios de arte 7* (13), pp. 57 – 68.

Hoheisel, Horst. (2019). *El arte de la memoria. La memoria del arte*. Bogotá: Instituto Colombo-Alemán para la Paz.

Kuri Pineda, Edith. (2017). La construcción social de la memoria en el espacio: una aproximación sociológica. *Península XII* (1), pp. 9-30.

Lapoujade, David. (2016). *Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Llevadot, Laura. (2017). La estética más allá del arte: A propósito de Gilles Deleuze. *Revista de Filosofía Aurora, 29* (46), pp. 179-198.

Moya López, Laura Angélica. (2025). Monumentos históricos y antimonumentos: geosímbolos y desplazamientos en el territorio de la memoria. En Nahmad Rodríguez y Vázquez Mantecón (Coords.), *Retóricas de la alteridad, imágenes de la diferencia. Perspectivas contemporáneas en la historiografía*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Osborne, Peter. (2010). *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Editorial Cendeac.

Oxford University Press. (s.f.). Sculpture. En *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Recuperado el 5 de febrero de 2026, de https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100449671.

Real Academia Española. (s.f.). Escultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 5 de febrero de 2026, de https://dle.rae.es/escultura.

Real Academia Española. (s.f.). Monumento. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 8 de febrero de 2026, de https://dle.rae.es/monumento.

Sauvagnargues, Anne. (2006). *Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.

Sylvester, David. (1987). *Interviews with Francis Bacon*. Nueva York: autor.

Young, James E. (2001). *Memory and counter-memory*. Harvard Desing Magazine. https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/memory-and-counter-memory/