

CARNE, CUERPO, TERRITORIO

Notas para el uso proyectual de la estética de Deleuze-Guattari

Roberto Fernández

Profesor-arquitecto y crítico de arquitectura.
Enseña en Mar de Plata y Buenos Aires.

Propongamos una exploración filosófica en torno del concepto de «lógica proyectual» en forma de comentario a algunos pasajes de uno de los últimos libros de G. Deleuze F. Guattari, *Qué es la Filosofía*¹.

Se define, en principio, al Arte como «lo que conserva y se conserva», independientemente del soporte y sus materiales, del modelo, del espectador y también del creador. Lo que se conserva, por ello, no es nada material, es un «bloque de sensaciones», un compuesto de «perceptos» (no percepciones) y «afectos» (no sentimientos o afecciones): es decir, se conservan como arte, no las funciones subjetivas sino sus resultados.

Esto introduce, según Deleuze-Guattari, una cierta noción de la obra como «sujeto», «la obra de arte como un ser de sensación».

Esta estabilidad leve —que Rameau encontraba en los acordes, que son afectos— hace que se defina una cierta noción de monumento, en tanto aquello que hace que la obra se erija en tal *per se*, sin ninguna clase de institución externa: «El artista crea bloques de preceptos y afectos, pero la única ley de la creación es que el compuesto se sostenga por sí mismo». Esta levedad autosuficiente, presente por caso en un poema de Dickinson, es lo que Cézanne encontraba ausente en el impresionismo, que

«no era ni sólido ni duradero... diferente de la perpetuidad de la sangre en Rubens». «Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe —dicen nuestros autores— con sensaciones» y éstas sólo se refieren a un material: la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, etc., aunque lo que se conserva no es precisamente el material sino el sedimento de afecto/percepto.

«La finalidad del arte consiste en arrancar, con los medios el material, el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percipiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación». Para esa extracción o arrancado hace falta un método, como por ejemplo, la capacidad de manipular el material de la escritura —la palabra y la sintaxis— en las que una administración de las palabras es posible, como arte, mediante una sintaxis que sube y pasa a ser sensación. «Para salir de las percepciones vividas —apuntan sin embargo, Deleuze-Guattari— no basta evidentemente con la memoria, que sólo invoca percepciones antiguas, no con una memoria involuntaria que añade la reminiscencia como factor conservante del presente.»

El proceso de dotación de un sentido, o sea la puesta en marcha de una lógica en la producción de la cosa artística, instituye una calidad

real de obra, no por apelación a la memoria sino por presencia y permanencia del bloque de sensación: «El monumento no es (...) lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora». Deleuze y Guattari coinciden así, con las definiciones de Heidegger, en cuanto al hacer prevaeciente ya no la perdurabilidad de la cosa sino apenas sus huellas o recuerdos, sino la forma de la vigencia de las sensaciones que se dejan percibir y en la cosa de valor monumental: esa monumentalidad conmemorativa es finalmente, apenas capacidad de recuerdo del bloque de sensaciones. Por lo que «el acto del monumento —o de la constitución socio-cultural de este concepto— no es la memoria sino la fabulación», es decir, la libre potencia evocadora del bloque de sensaciones como cosa autónoma del objeto, ni siquiera como voluntad o propósito del proyectista.

Nuestros autores encuentran así, como tipos monumentales a «variedades de compuestos de sensación», en las que a menudo suelen verificarse registros de calificación del objeto, como las sensaciones de vibración, el abrazo cuerpo a cuerpo, el retraimiento, la división, la distensión... es decir, acciones generadoras de sensaciones, como vibrar, acoplar, abrir, hendir, vaciar... eso que, hace de la escultura el arte de constitución de «tipos (así calificados) en estado puro».

La novela también depende del percepto, como motor esencial de su construcción, figuras en «el paisaje ve», como el océano en Melville, la landa en Hardy o la ciudad en

Woolf. Por lo tanto, podríamos afirmar con ellos que «los afectos son estos devenires no humanos del hombre; los perceptos (incluso la ciudad) son los paisajes no humanos de la naturaleza», puesto que «no se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo».

El trabajo de «arrancar» el percepto de las percepciones vividas y el afecto de las afectaciones vividas constituye, como se dijo, el método de la producción de la cosa artística. Dicen, cerrando este ítem, Deleuze y Guattari, que cuando ese trabajo toma la forma de una «elevación» (de sentido, «una puesta en sentido»), se puede hablar del concepto de estilo.

La figura del artista como alguien que deviene, equivale a la del vidente, a la del que es capaz de ver: «Llamamos estilo —dice el escultor Giacometti— a visiones detenidas en el tiempo y en el espacio». Esa capacidad de detención, o cristalización, equivale a la disponibilidad de un estilo.

Al mismo tiempo, siguiendo a Nietzsche, se dice que el artista es «quien ha visto algo demasiado grande y que está signado por el discreto sello de la muerte».

Esa condición de la artisticidad en tanto capacidad de devenir, de ser-otro, tiene el límite del ambiente cultural. cuyas características pueden marcar los devenires y la capacidad de diferenciar. Deleuze señala que la condición del ambiente cultural de las zonas ecuatoriales o glaciares —es decir, donde el ambiente presente una sollicitación exigente y homogénea— la artisticidad escapa a la diferencialidad de los géneros, los sexos, los orde-

nes y los reinos, y en cambio, los ambientes templados presentan la condición antropocultural de la «domesticación (culturalización) del origen». Esta indiferencialidad u homogeneidad la encontraba ya el antropólogo R. Kusch, cuando aludía la «vegetalidad» americana o a la condición omnipresente de lo andino como ambiente generador de cultura y vida². En esa condición de menor o mayor homogeneidad del ambiente cultural, de todas formas, según Deleuze-Guattari, «el artista siempre añade variedades nuevas al mundo. Los seres de sensación son variedades, como los seres de concepto son variedades y los seres de función, variables», siendo, en cualquier caso, siempre el artista un propulsor de devenires.

«El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento –dice Deleuze-Guattari– compuesto de perceptos, afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces del lenguaje». Aparece aquí el tema del lenguaje y es el lenguaje lo que se trabaja, como materia, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones y la sensación de la opinión.

A través del lenguaje será posible que un momento que no conmemora, «susurre al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento», por lo cual ese residuo que reconocía Heidegger como huella o pálida persistencia de una monumentalidad camino de su mortalidad aparece pues, no como materia-monumento ni como rememoración ni como acontecimiento presencializado, sino apenas como rastro de lenguaje que

retiene las sensaciones provocadas por el acontecimiento original. Esa virtual encarnación que el monumento otorga, por el lenguaje, al acontecimiento, no significa estipularle una actualización de lo que en origen ocurrió, sino en todo caso, conferirle, a ese inicial evento, la consistencia fabulada por el lenguaje, de un cuerpo, una vida, un universo, que cobran, artísticamente, entidad autónoma. De allí que pueda hablarse de un «universo Proust», de un «universo Rembrandt» o de «universo Debussy».

Una materialidad omnipresente de la obra, viene dada, según Deleuze-Guattari, en la «carne», carne del Mundo y carne del Cuerpo, vida como encarnación y por lo tanto, fundamento casi indisociable de sexualidad y religión. Pero si la carne pareciera constituir «el termómetro del devenir» –es decir, la realidad de la muerte–, en la obra de arte siempre se instituye un diálogo entre la carne y la osamenta, entre el relleno y el hueso, hasta que éste, que se opone a la carne, deviene en estructura, casa, hábitat: «El cuerpo prospera en la casa, o un equivalente: un manantial, un bosquecillo».

En realidad estas correlaciones carne/casa podrían devenir en la institución cultural de las «territorializaciones», como primaria manifestación del ser en el espacio. De allí que «el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos, con el animal que delimita un territorio y hace una casa», sin separar –y esto es lo fundante del proceso institutivo de la artisticidad– expresión de función.

Esta condición fundante de una especie de «obra de arte total» nuestros autores la encuentran en la descripción del complejo ritual de un

pájaro australiano, que trabaja su cuerpo y posiciones, los colores de su plumaje, el acondicionamiento de su territorio y el discurso melódico de sus estribillos, en un ensamble complejo de cuerpo y territorio, función y expresión, contrapunto, en fin, de vida y *locus*.

«Si la naturaleza es como el arte –deducen Deleuze y Guattari del ejemplo consignado– es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos, la casa y el universo, lo *heimlich* y lo *unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande».

Otra caracterización opuesta al tema del arte, podría emerger, según Deleuze y Guattari, no ya de la carne, la vida o la vitalidad del cuerpo en el territorio sino, de las condiciones o «marcos» que propone precisamente lo territorial, los soportes de la vida. Quizás «el arte no comienza con la carne sino con la casa» proponen nuestros autores, por cual «la arquitectura es la primera de las artes». La arquitectura, en realidad, según esta especulación, es el acondicionamiento de los marcos, las delimitaciones territoriales. Marco y desmarcaje sería una de las dialécticas productivas del arte. La problemática del marco está ligada a una noción intrínsecamente vectorial del territorio; antes que lugar existiría así, un espacio abstracto, vectorial y abierto, que puede infinitamente estructurarse (constituirse en marco de la vida) o desestructurarse (instituir desmarcajes).

P. Bonitzer³ define el cine como desmarcaje, un arte capaz de producir afectos nuevos a partir de un proceso elaborativo de aquel espacio vecto-

rial por el cual lo reconduce a un desmarcaje de planos sueltos, triturados, fragmentados.

B. Cache⁴ se propone, a su vez, analizar el complejo marcado del territorio, la multitud de vectores que construyen un determinado orden de lo espacial, diferentes efectos de composición.

Porque, en definitiva, todo es composición, lo que no está compuesto no es arte así sea una composición contrapuntística en la polifonía o una arquitectónica en la sinfonía, así se trate de un composición técnica en la manipulación específica de los materiales a una composición estética si opera con las sensaciones.

Aunque sensación y material se compenetran en un único proceso de composición, por el cual, la sensación se realiza en el material y los materiales penetran en la sensación.

H. Damisch⁵ ha planteado un proceso histórico de desarrollo del arte por el cual han ido evolucionando maneras de registrar sensaciones en la materialidad del plano, a veces considerado con espesor, a veces, como en C. Scarpa, reduciendo toda la problemática del volumen y el espacio a una descomposición en planos, sobre los cuales son trabajadas las sensaciones, como existe, por así decir, una literatura o una música planas, llevadas a una reducción de trabajo sobre la materialidad esencial de palabras/sintaxis y unidades de sonido y a pesar de la eliminación de relato o melodía todavía es posible un trabajo de sensaciones en ese soporte material plano, deliberadamente reducido.

■ G. DELEUZE-F. GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona, 1993. ■

NOTAS

¹ G. Deleuze-F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, E. Anagrama, Barcelona, 1993, especialmente el capítulo 7, «Percepto, afecto y concepto».

² R. Kusch, *Geocultura del hombre americano*, E. F. García Cambeiro, B. Aires, 1976. Sobre el tópico de la «vegetalidad» en particular y de los condicionamientos que el paisaje otorga a lo cultural, *La Seducción de la Barbarie*, E. Fundación Ross, Rosario, sff.

³ P. Bonitzer, *Le champ aveuglé*, E. Gallimard, Paris, 1981.

⁴ B. Cache, *L'ameublement du territoire*, E. Seuil, Paris, 1994.

⁵ H. Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, E. Costa & Nolan, Genova, 1991.

