

Textos

El pensamiento de los otros

según Deleuze, *Art.es*, Madrid, febrero de 2004
Madrid, 6 de enero de 2004.

Tanto o más que Heidegger, Deleuze le ha dedicado páginas decisivas al arte contemporáneo. Sean cuales sean las diferencias entre ambos (Deleuze acusa a Heidegger de ser demasiado "historicista", de permanecer todavía demasiado cercano a Hegel[1]), en ninguno de los dos pensadores cabe una "estética", pues ellos siempre han intentado pensar la obra de arte desde una exterioridad sin remedio, un punto de fuga inmanente que funde lo sensible con la universalidad de lo imperceptible. En los dos casos se trata de pensar una singularidad, *Ereignis* o *Haecceidad* sin equivalencia, carente de asignaciones suprasensibles de esencia. "Lo que nos interesa -dice Deleuze- son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas o los sujetos... la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río o de un viento, de un acontecimiento"[2]. Desde ese plano de inmanencia, el autor de *Mil mesetas* entiende la emergencia de la obra como algo inanticipable incluso desde la institución artística. La irrupción intempestiva de la obra pone en suspenso la historia, también la del arte.

La originalidad de la creación artística nos remite una y otra vez a la diferencia entre devenir e historia[3]. Como el mito, el devenir nace en la historia y se sume de nuevo en ella, pero no le pertenece. La historia es el conjunto de condiciones, prácticamente negativas, que hace posible experimentar *algo* que escapa a la historia. Una época designa únicamente el conjunto de trabas de las que hay que desprenderse para devenir, para crear algo nuevo y permitir la irrupción de lo no previsto. Y solamente lo intempestivo puede ser universal, precisamente porque surge en cualquier punto, saturando los átomos. Se trata de la irrupción de un devenir en estado puro, un devenir minoritario que introduce una variación imprevista en cualquier situación mayoritaria. La obra será capturada tarde o temprano por el metalenguaje de los especialistas. El "estriaje" de la crítica la volverá a subsumir, pero lo intempestivo de la creación volverá a surgir por fuera, en otro punto nómada, eternamente mutante.

Se trata de la fuga como conquista o creación, lo que Foucault llamaba "afirmación no positiva". Es la experiencia de un perpetuo recommienzo, pues desde el momento en que lo creado se parece a algo consagrado, a un Merz o un Twombly, la obra ya no es nada. Se hace necesario otra vez transformar el cliché, maltratar la imagen. Como si la mano adquiriera independencia y pasara al servicio de otras fuerzas, trazando marcas, casi ciegas, que ya no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra vista[4]. La primacía de lo desconocido es efectivamente el único previo, el preliminar referencial en el sistema abierto deleuziano. En éste nunca se termine nada, pues lo esencial está siempre por venir.

Como en la mónada de Leibniz, todo brota en la obra de su propio fondo sombrío, por eso

no necesita "ventanas" ni soporta relaciones externas[5]. Según Deleuze, para rozar siquiera la violencia de la vida se requiere empezar una y otra vez desde cero, experimentando un mínimo ante el vacío y liberando líneas de fuga. Cualquier sensación ha de componerse con el desierto, con la distancia insalvable de un Sahara. Lo que se logra con este método es una planicie inmanente sostenida por una trascendencia meramente sensitiva, una eternidad que coexiste con la más breve duración[6]. Por muy compleja que sea, la obra conserva el vacío, una llanura tan vasta que, como dice el pintor chino, permite que retocen caballos. La consistencia de los materiales se pone al servicio de un accidente, del accidente convertido él mismo en duradero. Se da en este sentido una *catástrofe* profunda: si todavía hay ojo, dice Deleuze, es el ojo de un ciclón[7].

El arte integra necesariamente su propia catástrofe. Lo que surge después es una suerte de potencia de ilocalización, asegurando el desvanecimiento de los cuerpos. Se trata de una cercanía háptica, un "absoluto local" que le permite a Cézanne hablar de la necesidad de *ya no ver* el campo de trigo, de estar inmerso en él, de perderse, sin referencia, en un espacio liso[8]. Como bien dice Berger, sin la desaparición no existiría el impulso de crear, pues entonces se poseería de antemano la seguridad, la permanencia que el arte lucha por encontrar. Pero según Deleuze es como si al arte hubiera de *adelantarse* a la desaparición, integrarla en su sistema.

En el culmen de un esfuerzo, el artista ha experimentado la milagrosa experiencia de ser mediador de fuerzas apenas vislumbradas, ajenas a la voluntad de todos los planes. La espontaneidad, como el instinto, es un resultado que exige mucho trabajo, pero sólo el arte completa ese círculo, destruyendo con el pensamiento el obstáculo que es el pensamiento. Todo ello para lograr fluir con el orden mudo de las cosas, para conseguir que la mano piense más que el cerebro, forjando esa sintaxis sensorial que hace tartamudear el lenguaje corriente. Al final, siempre persiste el misterio de la encarnación, una mezcla de sensualidad y religión[9]. De ahí esta convivencia constante de lo ambiguo y lo explícito. Para Deleuze, Bacon destruye ejemplarmente la nitidez mediante la nitidez, retomando esa lección de Cézanne según la cual la sensación no está en el juego libre de la luz, como en los impresionistas, sino en la ambigua mollicie del cuerpo[10].

El arte conserva, es lo único en el mundo que conserva. Pero no lo hace del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. Por el contrario, ese *bloque de sensaciones* de la obra, compuesto de perceptos y afectos, encarna el devenir no humano del hombre, la invención de una zona de indiscernibilidad donde cosas, animales y personas se reencuentran de una extraña manera. El propio arte vive de estas zonas de indeterminación, recreando por doquier las marismas primitivas de la vida. La única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo, en una inverosimilitud geométrica, una imperfección física, una anomalía orgánica sostenida en lo indiscernible. El monumento resultante puede caber en unos pocos trazos, como un pasaje de Cage o un poema de Emily Dickinson.

Lo inmaterial siempre ha estado presente en el arte, una eliminación de lo manual en la que "no se nota la mano". El artista retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo hiende, para arrancar

el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión. Todo ello con vistas a ese pueblo que siempre falta todavía[11]. Al extraer la "figura improbable" del conjunto de probabilidades figurativas, se hace al Tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor[12]. El resultado es una sensación que se transmite directamente, que afecta al sistema nervioso y evita el rodeo o el tedio de una historia que contar[13]. Este acontecimiento de la obra es como una "llovizna", pues, igual que el luchador de sumo, crea algo común a la mayor velocidad y a la mayor lentitud. La sensación lograda es lo contrario de lo sensacional, de ahí el esfuerzo de Deleuze por no pensar en el espectador, y de esta manera eliminar todo espectáculo. Hay que renunciar a la convulsión del espectáculo para acercarse a la de la sensación. A la violencia de lo representado, lo sensacional o el cliché, se opone la violencia de la sensación.

No hay en Deleuze, como en Rilke, ninguna necesidad radical de la institución Arte, puesto que la obra forzosamente se produce allí donde cada actividad logra abrir la intensidad de una línea de fuga, de retorno a lo desconocido. La obra se logra cuando conseguimos escapar de la cultura, haciendo cualquier cosa para crear desde fuera[14]. De hecho, la escritura, la pintura no tienen otra finalidad que la de liberar a la vida de las coagulaciones que la cercan. En este sentido, es totalmente cierto que únicamente se escribe para los analfabetos, para los que no leen, o al menos no nos leerán[15]. De hecho, el mejor arte siempre está a un paso del abandono del Arte, aunque sólo sea porque la intensidad de la obra abraza lo enigmático, dándole cuerpo a lo invisible. Tal abandono no tiene entonces por qué tomar la forma expresa de un Rimbaud o un Duchamp. Con frecuencia no es más que el instantáneo regreso poético, que la obra precisamente facilita, a algo que estaba perpetuamente *ahí*, pegado al magisterio no intelectual de la materia. En cualquier caso, la creación respira más cerca de la gente que no tiene obra (públicamente expuesta, catalogada) que ese *producir a medias* propio del elitista supermercado del arte.

El arte busca incesantemente, no puede instalarse en nada. Si a Deleuze le interesan tanto los extranjeros o los nómadas es porque estos, como algunos artistas, no forman parte de la historia. Excluidos de ella, se metamorfosean para reaparecer de otro modo, bajo formas inesperadas, en el extramuros del campo social.

Ocurre como si el artista intentase en todo momento encontrar el hilo de una incertidumbre primera, un umbral de indeterminación al que hay que volver. Paradójicamente, esa región central, terca en su ambigüedad, ha de conservarse con un nomadismo perpetuo, traicionando el triunfalismo de todos los estadios alcanzados. Traicionar es difícil, traicionar es crear. Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido, imperceptible. Un artista no puede nunca "ser conocido", ser reconocido: sólo puede conquistar el derecho a un nombre propio, el que brota de una obra que no es de nadie, al término de un grave proceso de despersonalización. La historia del arte es la de intentar vencer a la razón con el pensamiento, utilizando la materia plástica de los sentidos como camino de vuelta, para desandar día a día la tendencia a la separación que está incrustada en todo lo que llamamos cultura. Este imperativo primario de *cura*, y no una obra por sí misma valiosa, es lo que explica el tenaz esfuerzo de un arte que es sistemáticamente despreciado por la sociedad bienpensante[16]. Debido a esta

libertad salvaje que ha de recuperar el estremecimiento de nuestro suelo, el artista (no el personaje civil, sino el creador atormentado de sus horas furtivas) está bastante lejos de nuestro llamado *mundo libre*, de una obra que no se sometiese al juego infinito de la necesidad, a la ley del azar.

En esa senda el artista evoca siempre la polvareda y el estruendo del combate, de alguien que se aventura fuera de lo reconocible y seguro. Se trata de una violencia que se ejerce, para empezar, sobre sí mismo, sometiendo la propia identidad a un rodeo salvaje para, desde el desierto, realizar una y otra vez la escandalosa elección de una existencia singular que carece de equivalencia. Desde la orilla se hacen objeciones, se plantean preguntas como si se lanzasen salvavidas, pero más con la intención de liquidar al aventurero e impedirle avanzar que con la de ayudarlo. Pues, en el orden cultural, un Artaud o un Godard causan temor, impiden con su mera presencia la desvergüenza de los imbéciles. Socialmente, la única función positiva que se le puede asignar al arte, que acaso también se le podría asignar a la filosofía, es obstruir la estupidez, una estupidez siempre triunfante.

1. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 96.
2. Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 44.
3. Diferencia, punto de fuga que se prolonga a lo largo de *Mil mesetas* con nombres distintos: el *rizoma* bajo el árbol, la *manada* frente a la masa, lo *molecular* y lo molar, lo *minoritario* y la mayoría, lo *háptico* y lo óptico, espacio *liso* y espacio estriado, *máquina de guerra* frente al Estado... No se trata de otro dualismo, sino de una "doble articulación" que hace que la estratificación histórica siempre sea corroida por la mala hierba de un afuera que se multiplica. Ver en particular "Lo liso y lo estriado", Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, pp. 483-506.
4. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002, p. 102.
5. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 39.
6. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 167.
7. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 139.
8. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., pp. 500-501.
9. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 180.
10. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., pp. 18-42.
11. En Deleuze surge con frecuencia la idea de *pueblo* como oleada imprevista de lo social, una comunidad inquieta más cercana a la fiebre creadora de las minorías que a la mayoría estadística integrada en las superestructuras. Se da una fabulación convergente entre arte y masas, una común apuesta, opaca e incierta, a favor del vacío, de un porvenir que aún carece de lenguaje. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., pp. 473-476.

12. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, *op. cit.*, p. 70.

13. *Ibíd.*, p. 43.

14. Incluso, con Virilio, Deleuze cree que el sistema del arte contemporáneo, con su circuito integrado de bancos, galerías y museos, colabora en la "serpiente monetaria" de un nuevo tipo de control de *geometría variable* cuya función es sofocar la emergencia de lo nuevo en su propia génesis. Gilles Deleuze, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", *Conversaciones*, *op. cit.*, pp. 277-286.

15. Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980, p. 85, Según Artaud, escribimos para los analfabetos, hablamos para los afásicos, pensamos para los acéfalos. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, p. 111.

16. "Un atletismo que no es orgánico o muscular, sino un atletismo afectivo (...) Los artistas son como los filósofos en este aspecto. Tienen a menudo una salud precaria y demasiado frágil (...) han visto en la vida algo demasiado grande, fuente o soplo que les hace vivir a través de las enfermedades de la vivencia (lo que Nietzsche llama salud)". Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, p. 174