

EL DIAGRAMA ARTÍSTICO: LA MODULACIÓN DE FUERZAS COMO AGENCIAMIENTO MAQUÍNICO EN GILLES DELEUZE

THE ARTISTIC DIAGRAM: THE MODULATION OF FORCES AS MACHINIC ASSEMBLAGE IN GILLES DELEUZE

FELIPE A. MATTI

Universidad Católica Argentina, Argentina

mattifelipeandres@uca.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-9676-7705>

Resumen

En este trabajo se analizará la función del diagrama como corte de flujo en la creación artística. La hipótesis general de este artículo es que la creación artística comenzaría con la modulación de fuerzas territoriales, lo cual implicaría un corte en el flujo de lo dado con el fin de posibilitar la formación de un nuevo agenciamiento. Asimismo, como hipótesis secundaria se sostiene la identificación de diagrama artístico y máquina abstracta dentro del vocabulario deleuze-guattariano. Si el diagrama es tanto un modulador de fuerzas como un limpiador de lo dado -engendrando así el plano de lo posible o “zona de indeterminación” donde habita el arte-, ¿es factible pensar al diagrama como una máquina abstracta?

Palabras clave: Gilles Deleuze, Félix Guattari, Diagrama, Estética, Máquina.

Abstract

In this work the function of the diagram as a flow cut in the artistic creation will be analyzed. The general hypothesis of this paper is that the artistic creation would begin with the modulation of territorial forces, which would imply a cut in the flow of the given as to enable the constitution of a new assemblage. Moreover, as a secondary hypothesis, it is held that the diagram and abstract machine, within the deleuze-guattarian vocabulary, identify. If the diagram is inasmuch modulator of cosmic forces as a cleanser of the given – thus conceiving the plane of the possible or ‘zone of indetermination’ that art inhabits-, is it possible to think the diagram as an abstract machine?

Keywords: Gilles Deleuze, Félix Guattari, Diagram, Aesthetics, Machine.

1. Introducción: el diagrama y su función de captura de fuerzas

Este trabajo se propone como objetivo principal analizar el concepto de diagrama artístico a la luz de la función ontológica de la máquina, la cual actúa como corte de flujo de lo dado y abre el plano inmanente de lo virtual o lo diferencial intensivo, a raíz de lo cual surge un nuevo individuo o singularidad. Bajo esta perspectiva, el artista es llevado por los procesos de desterritorialización y reterritorialización hacia el plano de composición donde subsisten las múltiples conexiones virtuales intensas que constituyen los individuos dados pero que, al mismo tiempo, son la condición de posibilidad de los nuevos agenciamientos maquínicos.¹ Asimismo, dicho corte estaría identificado al proceso de modulación, el cual manifiesta la influencia que tuvo la filosofía de Simondon en Deleuze, particularmente en lo que respecta a la individuación. Por lo tanto, como hipótesis principal se propone que el diagrama artístico es una máquina, y, como tal, toda creación artística que de él provenga es un nuevo agenciamiento o actualidad reterritorializada o estratificada. Secundariamente, se propone que los *clichés* son el flujo que el diagrama debe remover, es decir datos del territorio que deben sucumbir para que puedan ser creadas nuevas obras de arte. La máquina cumple un rol fundamental de remoción y corte de flujo, y es a partir de ella que la creación es posible. Las máquinas trazan las líneas del movimiento del territorio e “ignoran las formas y las sustancias”,² son abstractas, compuestas de materias no formadas y de funciones no formales, son el aglomeramiento de singularidades heterogéneas unidas por fuerzas y movimientos territoriales. Cada máquina abstracta es, en definitiva, “un conjunto consolidado de materias-funciones”,³ y es allí donde se encuentra el diagrama, el cual traza la línea que perfora los espacios entre las singularidades arrojadas en el plano, marca las fuerzas.

La hipótesis general de este trabajo es que la creación artística comenzaría con la modulación de fuerzas invisibles a través del diagrama artístico. Esta modulación implicaría un corte que produce “un *esbozo intensivo* despertado por las ondas que provocan su uso involuntario”,⁴ una sensibilidad involuntaria que reclamaría la creación de lo nuevo y el aniquilamiento de lo dado o *cliché*. De no ser el flujo de clichés derrocado, jamás habría posibilidad de nuevas actualizaciones. El artista extrae del flujo de lo dado las virtualidades que nadan en las fuerzas cósmicas, las modula y produce un bloque monumental de sensación. Como hipótesis secundaria, se señala la identificación de diagrama y máquina dentro del vocabulario Deleuze-guattariano. Si el diagrama es tanto un modulador de fuerzas como un limpiador de lo dado -engendrando así el plano de lo posible o “zona de indeterminación” donde habita el arte-⁵ sería factible pensar al diagrama artístico como una máquina.

1. Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, op. cit., p.

2. Ibid, p. 519.

3. Ibid.

4. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 2021, p. 212.

5. Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué...?*, op. cit., p. 175.

Deleuze señala haberse encontrado con la noción de *diagrama* en las entrevistas que realizó David Sylvester a Francis Bacon, recopiladas en el texto *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*.⁶ Si se es riguroso, cabe señalar que cuando Deleuze alude al término de *diagrama* y lo pone en boca del pintor, el filósofo se está refiriendo a lo que Bacon llamó *graph*, cuya traducción al francés es *diagramme* y de allí el concepto tal como se lo conoce en la lengua española. Esto no varía la constitución misma del concepto, sino que más bien da mayor fuerza al caso de diagrama que Deleuze hace de Bacon,⁷ posiblemente el más fuerte de ellos. Ronald Bogue es quien más ha analizado el diagrama pictórico,⁸ seguido de Jakub Zdebik, quien ha estudiado el diagrama deleuziano en un sentido más amplio,⁹ haciendo referencia no sólo al diagrama y su función artística sino también a su vínculo con la filosofía foucaultiana. Bajo cuya perspectiva, el diagrama tiene una función socio-política, en tanto que es “la exposición de las relaciones de fuerzas que constituyen el poder”;¹⁰ no obstante, incluso bajo esta perspectiva, el diagrama mantiene una cualidad ontológica vinculante a la de la máquina, puesto que el diagrama “o la máquina abstracta es el mapa de las relaciones de fuerzas”¹¹ que actúa como causa inmanente de los agenciamientos concretos que efectúan las relaciones de poder, enhebradas por las diversas fuerzas constituyentes del campo social: esas relaciones de fuerzas se sitúan “no encima, sino en el propio tejido de los agenciamientos que producen”.¹² En efecto, las fuerzas son multiplicidades o virtualidades que, en orden de que puedan ser representativas o expresivas de afectos, deben no sólo sufrir una absoluta desterritorialización, sino también su proceso paralelo, a saber una reterritorialización. Esto implica que las fuerzas no son formas sino capacidades, poderes de ser afectados y de afectar que no pueden más que establecer “relaciones entre dos puntos”¹³ cuya única función es afectar a otras fuerzas. Por ello, el dispositivo diagramático actúa como una captura de estas fuerzas, un repliegue del dinamismo caótico en el que están sujetas para constituir una materia formada que responde a funciones específicas significantes. Cabe mencionar también el trabajo de Mireille Buydens intitulado *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*, quien desarrolla una reconstrucción completa de la estética deleuziana en torno la noción

6. David Sylvester, *The brutality of fact: interviews with Francis Bacon*, Nueva York, Thames and Hudson, 1989, p. 56.

7. Alain Badiou señala que Deleuze se sirve de “casos” de un concepto para comenzar a describir el movimiento de este -como por ejemplo el caso-Passolini o Einstein que hace Deleuze del concepto Montaje, o el caso-Leibniz, caso-Michaux, caso-Mallarmé del concepto de pliegue. Siguiendo esta lógica es correcto aseverar que Bacon es para Deleuze un caso del diagrama artístico. Alain Badiou, *Deleuze: el clamor del ser*, Buenos Aires: Manantial, 2018, p. 28.

8. Ronald Bogue, *Deleuze on music, painting and the arts*, Londres, Routledge, 2003.

9. Jakub Zdebik, *Deleuze and the diagram: aesthetic threads of visual organization*, Londres, Continuum, 2005.

10. Gilles Deleuze, *Foucault*, Madrid, Paidós, 2016, p. 63.

11. Ibid.

12. Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 63.

13. Gilles Deleuze, *El poder: curso sobre Foucault*, tom. II, p. 74.

de “forma”, la cual nace de la posibilidad del hecho que establece el diagrama artístico.¹⁴ Por último, vale destacar el trabajo de De Landa en su artículo intitulado *Diagram and the genesis of form*, donde el autor analiza sucintamente las implicancias del diagrama en la ontología deleuziana.¹⁵

Por último, es menester señalar que junto a la noción de diagrama suele manifestarse el concepto de *sensación*; para cuya formulación Deleuze se dirige a los manuscritos cézannianos -y cézannistas- de principios del siglo XX y finales del XIX. La *sensación* es la manera a través de la cual tanto el pintor como el receptor de la obra habitan el territorio. Esto quiere decir que la sensación de las cosas está encarnada y distendida en un estado de cosas individual; sin embargo, la carne es rebasada por las fuerzas territoriales, que la quiebran y desmigajan totalmente- “la carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones”.¹⁶ Las fuerzas, para hacerse visibles, deben habitar un mundo totalmente acentrado -o desestratificado-, que excluye todo eje, un territorio donde “no hay lugar para los ‘yo’, sino que no tiene dimensión”.¹⁷ Uno está despojado de toda cualidad de ser un “yo”.¹⁸ Bogue utiliza el siguiente ejemplo: cuando el ojo mira a la manzana, incluso una manzana del propio Cézanne, ella y el ojo son parte de un mismo cuerpo.¹⁹ Este cuerpo, indica Bogue, es un Cuerpo sin Órganos, un cuerpo literalmente “des-organizado”, el cuerpo de la sensación compartida entre obra y espectador. El Cuerpo sin Órganos no es otra cosa que una materia pura abstracta, el plano intenso y virtual componente del individuo que “es una involución, pero una involución creadora y siempre contemporánea”²⁰ al proceso de individuación: una forma de evolución que se hace “entre heterogéneos”.²¹ El devenir es involutivo, y la involución “es creadora”,²² al igual que esta regresión del cuerpo estratificado implica la des-organización o la pérdida de los diversos órganos que hacen al individuo, puesto que éste es una materia organizada y funcional, donde cada una de sus partes significa:

Los órganos se distribuyen en el CsO, pero precisamente se distribuyen en él independientemente de la forma organismo, las formas devienen contingentes, los órganos sólo son intensidades producidas, flujos, umbrales y gradientes. ‘Un’ vientre, ‘un’ ojo, ‘una’ boca: el artículo indefinido no carece de nada, no es determinado o indiferenciado, sino que expresa

14. Mireille Buydens, *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*, París, J. Vrin, 2005.

15. De Landa, Manuel, “Deleuze, diagramas and the genesis of form”, *Amerikastudien / American studies*, vol. 45, n° 1, Chaos/Control: Complexity, 2000, pp. 33-41.

16. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué...?*, op. cit., p. 185.

17. Gilles Deleuze, *Cine II: los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires: Cactus, 2011, p. 62.

18. Ver Gilles Deleuze, *El saber: curso sobre Foucault*, tom. I., Buenos Aires, Cactus, 2022, pp. 112-115.

19. Ronald Bogue, *Deleuze...*, op. cit., p. 125.

20. Deleuze y Guattari, *Mil...*, op. cit., 169.

21. Ibid., p. 245.

22. Ibid.

la pura determinación de intensidad, la diferencia intensiva.²³

De modo que todo individuo tiene la posibilidad de remitirse a un campo inmanente virtual donde persisten todas estas diferencias intensivas. Por lo tanto, fuerzas invisibles y cuerpos visibles se entretajan en un cuerpo de intensidad=0, o ser de sensación, que “no es la carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos del hombre”.²⁴ Esto se ve replicado en la noción de *atletismo* con la que Deleuze refiere a la Figura. La Figura es atlética puesto que es siempre sobrellevada por fuerzas invisibles que dejan sus cicatrices en los movimientos y contorciones a los que se ve sometido la carne móvil, este aspecto es la réplica artística de la modulación ontológica que sufre el estado de cosas:

La Figura es precisamente el Cuerpo sin Órganos (deshacer el organismo en favor del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el Cuerpo sin Órganos es carne y nervio; una onda que lo recorre y traza en él los niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con las Fuerzas que actúan sobre el cuerpo.²⁵

2. La individuación de la obra de arte: la función de la máquina

Pero ¿qué quiere decir Deleuze cuando expresa que la creación artística es modulación? La influencia de Gilbert Simondon aquí es explícita, particularmente en lo que respecta a la modulación como un proceso determinante para la actualización de la obra de arte.

El diagrama tiene como función modular las fuerzas para que intervengan la constitución del cuerpo, romper la cadena de lo dado es remover el cuerpo de su territorio y reubicarlo: de este modo se da lugar a un nuevo agenciamiento. El artista extrae del territorio unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que “erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición anorgánica capaz de volver a dar lo infinito”.²⁶ Para enriquecer su concepto de modulación de fuerzas, Deleuze se sirve de los avances teóricos y ontológicos realizados por Gilbert Simondon, particularmente en su tesis principal *La individuación a la luz de las nociones de forma y de formación*. Esto es explicitado por Deleuze en varias ocasiones, una de ellas, por ejemplo:

¿Qué diferencia hay en los dos extremos, entre un molde y una modulación, entre moldear y modular? Simondon da, en su libro sobre la individuación, una diferencia muy clara. Dice que son como ‘dos extremos de una cadena’. Moldear es modular definitivamente, de una manera definitiva. Es decir, se impone una forma a una materia, la adquisición de equilibrio

23. Ibid., p. 145.

24. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué...?*, op. cit., p. 185.

25. Gilles Deleuze, *Francis...*, op. cit., p. 48.

26. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué...?*, op. cit., p. 203.

lleva cierto tiempo en el moldeado, hasta que la materia llega a un estado de equilibrio impuesto por el molde. [...] Si moldear es modular definitivamente, modular es moldear. ¿Pero moldear qué? Es un molde variable temporal y continuo, es moldear de una manera continua. ¿Por qué? Porque una modulación es como si el molde no cesara de cambiar.²⁷

Por lo tanto, para Deleuze, modular es moldear algo de manera variable y continua, lo que muestra que se respeta notablemente el concepto simondoniano de modulación, por ejemplo si se contrasta la cita anterior con este extracto de *La individuación*:

la forma del molde solo opera sobre la forma de la arcilla, no sobre la materia arcilla. El molde limita y estabiliza una forma antes de imponerla: da fin a la deformación, la acaba al interrumpirla según un contorno definido: *modula* el conjunto de los ribetes ya formados.²⁸

Modular consiste en acompañar los gestos intrínsecos de la forma pura de la cosa, donde residen las posibilidades de devenir de la materia. En un molde para ladrillo, necesariamente la *energía potencial* modulable está ya en la constitución de la piedra que se emplea. La modulación requiere que la forma del objeto sea tanto deformable como modulable, es decir que la forma modulable no debe ser algo definido sino “todas las formas indefinidamente”.²⁹ Esto implica que los devenires están implícitos en un plano de lo posible, una intensidad=0 que complica o repliega todos los grados posibles de devenir y realización del cuerpo. El artista necesariamente debe modular las fuerzas que constituyen el territorio. Debe acompañar los gestos de la sensación y su insistencia hacia la desterritorialización. También debe sofrenar el ímpetu del *cliché*, debe cortar ese flujo e interponerse bravamente.³⁰ En palabras de Deleuze: “pintar es modular la luz, modular el color”.³¹ Las fuerzas impresas en la pintura son los colores y la luz³² y el pintor debe aplicar un molde capaz de que las fuerzas permanezcan activas a fin de que haya posibilidad de devenires. En términos de Simondon, el artista debe utilizar el estado de equilibrio a su favor, y esforzarse por conservarlo:

En el caso del molde con arcilla, por el contrario, lo que es utilizado técnicamente es el estado de equilibrio que uno puede conservar desmoldando: se admite entonces una viscosidad bastante grande de la arcilla para que la forma sea conservada durante el desmolde. [...] Por el contrario, en un modulador se disminuye lo más posible la viscosidad del portador de energía, pues no se busca conservar el estado de equilibrio después de que las condiciones

27. Gilles Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 154.

28. Gilbert Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de formación*, Buenos Aires, Cactus, 2015, p. 31.

29. Gilbert Simondon, *Ibid.*, p. 32.

30. Cf. Gilles Deleuze, *Francis...*, op. cit., p. 126.

31. Gilles Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 167.

32. Deleuze se sirve, casi a rajatabla, de la teoría del color propuesta por Goethe. Ver, Deleuze, *Pintura...*, op. cit., pp. 237-257.

de equilibrio han cesado: es más fácil modular la energía impulsada por el aire comprimido que por el agua a presión, más fácil de modular aun la energía impulsada por electrones en tránsito que por el aire comprimido. El molde y el modulador son casos extremos, pero la operación esencial de adquisición de forma se cumple en ellos de la misma manera; consiste en el establecimiento de un régimen energético, durable o no. Moldear es modular de manera definitiva; modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable.³³

Por último, es menester señalar que el propio Simondon acude a la modulación cuando reflexiona en torno a la invención, donde señala que “para que pueda ejercerse la interacción organizadora, hace falta que los materiales organizados sean homogéneos y sensibles a los campos que los reparten modulando su flujo”;³⁴ es decir que las posibilidades de formación deben estar implícitas en la forma a modular, y dichas posibilidades constituyen un flujo, una “reserva de contenidos en estado de latencia exteriormente casi neutros, pero interiormente, intrínsecamente, ricos en posibilidades de transformación”.³⁵ Esto es, el diagrama como modulador debe someter al *cliché* o estado de cosas a una deformación modulante a partir de la cual todo lo contenido aflora y expone su máximo de potencialidades. El diagrama-máquina se posiciona como un *modulador*, para acceder a la posibilidad de “síntesis entre una forma y una fuerza”.³⁶ El estado de indeterminación de las fuerzas territoriales implica la adquisición de forma, “marca el momento crítico”³⁷ a partir del cual la modulación de un elemento es posible porque ha devenido plástico, y su plasticidad es el “estado cero antes de cualquier adquisición de forma, momento pre-original del devenir genético formador del objeto”.³⁸ El diagrama es un modulador que permite el advenimiento del agenciamiento, la línea que describe un nuevo territorio y que, al mismo tiempo, desdibuja el viejo: un devenir progresivo que debe bosquejarse y perfeccionarse antes de alcanzarse.

Ahora bien, el proceso de modulación no es practicado por un agente humano propiamente dicho, sino que se establece a partir de aquello que Deleuze y Guattari llaman una máquina, la cual tiene como acto primordial el de cortar flujos. Estos cortes se dan sobre el territorio, que es un acto que afecta a los ritmos y entornos de los cuerpos que pueblan una extensión espacial determinada; dicha extensión se considera su medio o entorno que los engloba o los “territorializa”, situándolos en un espacio-tiempo concreto y continuo. Cada singularidad actualizada, individuo o subjetividad, emerge como “Territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva”.³⁹ Bajo este aspecto, un proceso que elude a los márgenes

33. Gilbert Simondon, *La individuación...*, op. cit., p. 39. Comparar con la lectura de este mismo párrafo por parte de Deleuze y sus acotaciones en Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 152.

34. Gilbert Simondon, *Imaginación e invención*, Buenos Aires, Cactus, 2013, p. 183.

35. Ibid.

36. Gilbert Simondon, *Sobre la filosofía*, Buenos Aires, Cactus, 2018, p. 50.

37. Gilbert Simondon, Ibid., p. 246.

38. Ibid.

39. Félix Guattari, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 2015, p.20.

territoriales determinados, como por ejemplo la modulación, es una desterritorialización, ya que se trata de un movimiento de fuga que rehúye la demarcación de auto-referencia y que pretende desvincularse del espacio pregnante de significado -que está estratificado. Así, el individuo se desterritorializa cuando sufre un vaciamiento de significado, o mejor, da entrada a la existencia de lo a-significante. Por ello, en un espacio intensivo carente de territorio tal como el de las fuerzas, lo que la máquina se encuentra son virtualidades intensivas o diferenciales; lo que hay es una existencia coalescente virtual/actual, donde los límites entre uno y otro son indiscernibles.⁴⁰ Al mismo tiempo aquello que se desterritorializa también se reterritorializa, puesto que los cuerpos y fuerzas desterritorializadas que se han fugado del territorio para diagramar o capturar una intensidad dada, ganan una nueva combinación, un nuevo agenciamiento que forja un nuevo territorio; cada movimiento de desfase comprende en sí una nueva actualización que arroja un nuevo territorio a ser poblado por aquello que se ha individualizado. Un ejemplo de este proceso es el ritornelo, que “fija el Territorio existencial del yo”,⁴¹ al mismo tiempo que traza la línea de escape o de pérdida del territorio. Por ello, un individuo es también una ruptura de significaciones o una fragmentación de contenidos significantes en tanto que su propio Territorio demarca, sobre el borde, aquello que ya no es territorialidad, sino terreno inexplorado intenso y afectante:

El territorio es en primer lugar la distancia crítica entre dos seres de la misma especie: marcar sus distancias. Lo mío es sobre todo mi distancia, sólo poseo distancias. No quiero

40. Vale aquí aclarar la distinción que realiza Deleuze en torno a las nociones de virtual, actual, real y posible. Deleuze propone aquello que existe puede hacerlo de manera virtual o actual, es decir que la virtualidad no se opone a lo real, sino tan sólo a lo actual, en la medida en que “lo virtual posee una realidad plena” que debe ser definido “como una estricta parte del objeto real”, como si éste tuviera una de sus partes en lo virtual, sumergiéndose allí en una dimensión objetiva (Cf. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amarrortu, 2017, p. 314). En efecto, Deleuze se sirve aquí de los diversos avances conceptuales que realizó Étienne Sourieau (ver Sourieau, *Los diferentes modos de existencia*, Buenos Aires, Cactus, 2013) en torno a los modos de existencia de lo real, junto con el proceso de individuación simondoniano -que presupone la coalescencia de virtual/actual como constitutiva de la ontogénesis- y la definición del individuo a partir de los conceptos de afecto y afección spinozistas. En efecto, la realidad de lo virtual consiste en los elementos y relaciones diferenciales que componen al individuo y de cuya heterogeneidad surge lo diferente que propulsa el devenir individuante, es decir que lo virtual es el cimiento estructural de la realidad o de la existencia en general, es algo “totalmente determinado” (Deleuze, *Dif...*, op. cit., p. 315). En este sentido, la obra de arte invoca una virtualidad en la que se sumerge, es decir que expresa la estructura completamente determinada que forman sus elementos diferenciales e intensivos que coexisten caóticamente, “sin que se pueda asignar un punto de vista privilegiado entre uno y otro” (Deleuze, *Ibid.*). En contraposición, aquello actual es lo que posee un territorio, lo que se encuentra ya individuado y es una determinada captura de las fuerzas o diferencias intensivas que estructuran desarticuladamente a la realidad. Esta temática es reiterativa en Deleuze, formando parte esencial de su pensamiento desde la imagen directa del tiempo que se obtiene en la imagen-cinematográfica (Cf. Deleuze, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 92) hasta la concepción de los pliegues y el afuera en la subjetividad (Cf. Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 134-135).

41. Guattari, *Caosmosis*, op. cit., p. 30.

que me toquen, gruño si entran en mi territorio, coloco Pancartas. La distancia crítica es una relación que deriva de las materias de expresión. Se trata de mantener a distancia las fuerzas del caos que llaman a la puerta.⁴²

El territorio, entonces, es un acto que afecta a los ritmos y medios de los cuerpos, los engloba o los “territorializa”. La desterritorialización es la fuga del territorio, la pérdida de significado o representación, el desprendimiento del cuerpo de su espacio vivido; al mismo tiempo, hay una reterritorialización, los cuerpos y fuerzas desterritorializadas ganan una nueva combinación, un nuevo agenciamiento que forja un nuevo territorio.

¿Qué sucede cuando uno pierde su territorio? Se deviene *outlandish*,⁴³ desterritorializado, sucede que el individuo emerge del otro lado del flujo corriente de su existencia, y son las máquinas, entonces, la que tienen como función atajar ese flujo y cortarlo en seco ya que ellas se abstraen de lo individuado, pertenecen al plano inmanente de lo virtual. Por ende, los cortes maquínicos son los que producen agenciamientos, es decir nuevos individuos adjuntos a nuevos territorios demarcados. En el agenciamiento del canto del hornero se descubre su casa, el tero barrita para denunciar la proximidad de sus huevillos terrenales. El territorio, entonces, está compuesto de fragmentos: tierra, paja, estiércol, saliva, cemento, polietileno, etc.; elementos que forman una nueva actualidad: “mi casa”, “mi propiedad”. Es decir que la desarticulación y restructuración del territorio por medio de cortes maquínicos crea el agenciamiento.⁴⁴

En efecto, el agenciamiento es una “compleja constelación de objetos, cuerpos, expresiones, cualidades y territorios”⁴⁵ que emerge del arreglo y disposición de sus elementos heterogéneos a partir de la articulación de un diagrama, el cual actúa sobre las fuerzas para modularlas. Esto hace del diagrama el “código o arreglo a partir del cual el agenciamiento opera, es un mapa de la función del agenciamiento; agenciamientos producen afectos y efectos”.⁴⁶ El diagrama pone en presencia “materias no formadas y funciones no formalizadas”,⁴⁷ es el intermediario entre el territorio que desaparece y el que renace porque traza una línea que agrupa las multiplicidades cualquiera -las materias informes y las funciones informales dispersas sobre el territorio- que se distinguen “únicamente por la variable espacio-tiempo”.⁴⁸ Así, el diagrama es “la presentación de las relaciones

42. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 326.

43. El vocablo inglés del que se sirven Deleuze y Guattari para formular el concepto desterritorializado, proveniente de *outlander*. Esto puede apreciarse en la serie televisada conocida bajo el título *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (primera emisión entre 1988 y 1989) donde Deleuze es entrevistado por Claire Parnet.

44. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 513.

45. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze dictionary*, Edimburgo, Edimburgh University Press, 2010, pp. 18-19.

46. Ibid.

47. Gilles Deleuze, *El poder: curso sobre Foucault*, tom. II, Buenos Aires, Cactus, 2021, p. 99.

48. Gilles Deleuze, *Ibidi.*, p. 100. Con esto, Deleuze alude a la longitud y latitud de la singularidad, donde cada cosa singular se distingue a partir de su capacidad de afectación y de ser afectada, lo cual implica una razón de movimiento/reposo que se distiende en el tiempo.

de fuerzas en un momento dado”,⁴⁹ y los agenciamientos maquínicos son “transformaciones de afectos”⁵⁰ o intensidades que ponen en juego devenires múltiples (devenires animales, devenires moleculares). El devenir intenso de lo singular es afectivo, se trata de devenir fuerza afectante y afectada que implica movimientos de desterritorialización. Un niño que juega a *Dragon Ball* calzándose los guantes de hule para lavar los platos y pegándose la bufanda de la madre en la parte trasera del pantalón sufre un devenir intenso. Su propia singularidad es arrojada a un nuevo plano, un nuevo agenciamiento donde el pequeño Tomás deviene *Goku*, quien a su vez ha devenido simio y destroza todo a su paso. El encanto luego puede sufrir un nuevo devenir, cuando Tomás termina traspasando los umbrales de intensidad y rompe el jarrón que, a sus ojos, no era más que un enemigo cuyo fin era ser violentado. Todo se quiebra y disemina cuando una nueva fuerza entra en contacto con el imaginario del niño, cuando la madre rompe la continuidad afectiva de Tomás-Goku-Mono y lo arroja sobre un nuevo plano, su flujo intensivo es cortado por la máquina-madre que reta al pequeño.

lo que pasa al nivel de los agenciamientos maquínicos es una especie de *continuum* intensivo.⁵¹ En lugar de que haya formas separadas las unas de las otras, hay transformación, pasos de una forma a otra por continuidad intensiva. Eso no quita que haya que marcar umbrales en esa continuidad. Por ejemplo, puedo muy bien presentar la relación del devenir animal y la relación del devenir molecular bajo la forma de un *continuum* intensivo.⁵²

3. El diagrama y la máquina

Por lo tanto, la máquina es un proceso de corte de flujo permanente que actúa como sistema “en relación con un flujo material continuo (*hylè*)”⁵³ que corta. Al momento que el flujo es cortado, la máquina procesa un nuevo agenciamiento que reúne las fuerzas heterogéneas dispersas en el afuera del territorio. Aquél nuevo agenciamiento es la singularidad, que se define por el afecto que sufre o por el afecto que ejerce, así como también una singularidad se puede definir por la resistencia que presenta a las fuerzas territoriales. En definitiva, la singularidad es lo agenciado en el territorio.⁵⁴

49. Gilles Deleuze, *Ibid.*, p. 393.

50. Gilles Deleuze, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, tomo I, Buenos Aires, Cactus, 2013, p. 48.

51. Comparar con el concepto de *spatium* intensivo que desarrolla Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2019, pp. 344-359.

52. Gilles Deleuze, *Ibid.*, p. 300.

53. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-edipo*, Madrid, Paidós, 1985, p. 42.

54. Gilles Deleuze, *La subjetivización: curso sobre Foucault*, Buenos Aires, Cactus, 2020, p. 193. Véase también V., Gilles Deleuze, *Diferencia...*, op. cit., pp. 287-302.

Asimismo, una singularidad es caracterizada por la muy compleja relación de movimiento y reposo⁵⁵ de las partes intensivas que la componen, esto hace que una singularidad no sea ni forma ni sujeto, sino movimiento y afectación, y el corte de este movimiento describe una porción indivisible o actualizable de ella, es decir, un agenciamiento:

De cierta manera, todo es colectivo e individuado a la vez, pues cada relación de movimiento y de reposo, cada relación de velocidad y lentitud es perfectamente indivisible a cada instante -tal grado de velocidad, este grado de velocidad aquí-, cada afecto es indivisible. Para no confundir esto con la individualidad de un sujeto habíamos necesitado una palabra: *haecceidad*. Se trata, literalmente, del hecho de ser esto, el hecho de un ser esto, un grado de potencia.⁵⁶

Sin ir más lejos, este tipo de individuación como captura y actualización de diferencias intensivas es particular de cada constitución intensiva-afectiva que se actualiza en un individuo concreto. Asimismo, el conjunto rizomático de longitudes y latitudes que puede adoptar y actualizar un cuerpo, forman “el plano de inmanencia o de consistencia siempre variable, incesantemente revisado, compuesto, recompuesto por los individuos y las colectividades”.⁵⁷ La *haecceidad* es una singularidad que no cesa de dividirse “a un lado y otro de una diferencia de intensidad que ella envuelve”.⁵⁸ Ella se funda en la noción de “relación diferencial” o *disparation*.⁵⁹

En definitiva, dos diferencias entran en comunicación y resuenan juntas en un ritmo que las involucra, cada una de estas intensidades envuelve a la otra, “la repite o la retoma en su nivel”,⁶⁰ siendo así afectada y afectante. La *haecceidad*, entonces, “designa una individualidad de acontecimiento”,⁶¹ es decir una captura de intensidades concreta que ocurre tras un pasaje o cambio intensivo: es un *puro dinamismo espacio-temporal* que es “el nacimiento de un espacio-tiempo”⁶² distinto, novedoso y expresivo. El motivo por el cual las cantidades intensivas del individuo son expresivas, es porque ellas mismas son multiplicidades y distancias indivisibles. En efecto, los cuerpos cuyas partes intensivas son tajadas por las máquinas tienen una individualidad del mismo tipo que un día,

55. Esto será conocido como la longitud y la latitud en el léxico deleuze-guattariano. Cf. *Mil Mesetas*, op. cit., p. 261.

56. Gilles Deleuze, *Derrames...*, tom. I, op. cit., p. 313.

57. Gilles Deleuze, *Isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 135.

58. Francois Zourabichvili, *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011, p. 130.

59. Este concepto denuncia lo influyente que significó el encuentro de Deleuze con la filosofía de la individuación que inaugura Gilbert Simondon, para quien un individuo es el resultado de un proceso, o de una operación estructurante cuyo acontecimiento está vinculado a un estado de equilibrio diferencial. Cf. Simondon, *La individuación...*, op. cit., p. 83.

60. Francois Zourabichvili, *Deleuze...*, op. cit., p. 131.

61. Ibid., p. 149.

62. Ibid., p. 151.

una estación o una hora, se trata de una singularidad intensiva y afectante cuyo término está en la fuerza ejercida por su poder de afectación. Así, proveniente del agenciamiento maquínico, la singularidad se distingue por su longitud y su latitud, el movimiento y capacidad de afectación de la singularidad determinará que se trata de *esa* singularidad y no otra; mas todas las *haecceidades* o mesetas permanecerán vinculadas al flujo caótico del cual surgen y a partir del cual van hacia la superficie:

A lo sumo, se distinguirá las haecceidades de agenciamientos (un cuerpo que sólo es considerado como longitud y latitud), y las haecceidades de interagenciamientos, que señalan también las potencialidades de devenir en el seno de cada agenciamiento (el medio de cruzamiento de las longitudes y latitudes). [...] Las relaciones, las determinaciones espacio-temporales no son predicados de la cosa, sino dimensiones de multiplicidades.⁶³

Ahora bien, ¿cuál es la amenaza implícita en el flujo de lo dado y por qué debe ser removido para la creación artística? El flujo de lo dado, para el artista, es el sistema de *clichés* que representa la saturación del sentido. Dado que la obra de arte es expresiva, aquello pregnante de significación debe ser removido para generar el vacío de lo a-significante y expresivo.⁶⁴ Un *cliché* es algo dado, un estado de cosas que se reitera y que nunca abandona su condición de hecho. La creación implica la novedad, la creatividad es la fabricación y actualización de lo posible. Por lo tanto, el artista se ve obligado a arremeter contra la amenaza de la muerte, y para ello cortará este flujo con un diagrama que está por fuera del caudal de *clichés*. En definitiva, la máquina del artista es el deseo de lo nuevo, cuyo contrasentido es el deseo de aniquilar lo dado. En este trabajo, el objetivo es describir el agenciamiento artístico partiendo del deseo primordial del artista: modular las fuerzas y engendrar lo nuevo:

El deseo para mí es única y exclusivamente lo que pone en comunicación las diferentes piezas del agenciamiento, es decir lo que hace que eso pase el agenciamiento, o es el funcionamiento del agenciamiento. El agenciamiento como efectuación de una máquina es el deseo.⁶⁵

El deseo del artista es hundirse en el sin-sentido y adquirir un punto de vista que pueda sobrevolar el mundo de los datos y moverse transversalmente por fuera del tiempo pulsado.⁶⁶ ¿Cómo lograr esto? Es requisito la implementación de una máquina -o sistema

63. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 266. Para una mayor comprensión de la relación entre corte de flujo e individualidad, se recomienda la lectura del siguiente pasaje Cf. con Deleuze y Guattari, *Mil...*, op. cit., p. 257-258.

64. Este tema en particular es ampliamente abordado por Deleuze y Guattari en *Kafka: por una literatura menor*, Méjico, Ediciones Era, 1990, pp. 45-70.

65. Gilles Deleuze, *Derrames: aparatos de estado y axiomática capitalista*, Buenos Aires, Cactus, 2017, p. 175.

66. Sobre la noción de sobrevuelo ver el concepto de *punto de vista superior* que desarrolla Deleuze en

de máquinas- que penetre el flujo y lo corte para forjar una reunión de diversos puntos singulares y heterogéneos, y evitar la continua saturación. Una manera de lograrlo es por medio de desterritorialización, perder el territorio es también perder la pulsión, al mismo tiempo todo puede valer como territorio. El artista sigue la línea de fuga y abandona el territorio mientras que arroja uno nuevo. Este movimiento es propio de un nuevo agenciamiento intervenido por el diagrama de fuerzas, es la modulación de las fuerzas del territorio. Asimismo, el tiempo no pulsado implica la pérdida del sujeto, el diagrama artístico no tiene un sujeto asignado ni tampoco lo forma, sino que se desintegra en el Cuerpo sin Órganos:

Los órganos [...] tienen con el cuerpo sin órganos una relación más profunda, pre-orgánica. Esta relación pre-orgánica parece implicar que se abandona todo punto de vista extensivo. Entonces, los órganos no son más los territorios teniendo tales formas o tales funcionamientos, son grados de intensidad pura.⁶⁷

El artista debe “fabricar” un Cuerpo sin Órganos intercediendo el territorio y provocando un quiebre en el flujo de sentido, donde todo es arrastrado hacia un grado de intensidad-0, un plano de lo posible donde todo es actualizable: es decir, un plano de lo virtual. Deleuze y Guattari darán el nombre de plano de composición a esta intensidad artística, donde hay una deserción del organismo que produce una despersonalización: ya no hay sujeto, no hay un *yo* que reclame la afectación.

Los órganos del sujeto, el sujeto mismo, etc. están como proyectados sobre esa otra instancia y mantienen con otros sujetos un nuevo tipo de relaciones. Todo esto forma como masas, pulsaciones. Estrictamente hablando, sobre el cuerpo sin órganos no se sabe muy bien quién es quién: mi mano, tu ojo, un zapato.⁶⁸

Se trata, por lo tanto, de una modulación de fuerzas siempre amenazantes que atraviesan todo el plano de existencia. La máquina-diagrama tiene como función reunir los puntos singulares asperjados del territorio y someterlos al poderío de fuerzas territoriales, este proceso es la modulación, por medio de la cual se alcanza “ese punto en que la cadena asociativa se rompe, salta fuera del individuo constituido y se encuentra transferida al nacimiento de un mundo individualizador”.⁶⁹ El diagrama artístico consiste en establecer mapas de intensidades, cuya disposición, por ejemplo la geografía de un paisaje,⁷⁰ rotu-

torno a la teoría de los signos en Proust (Deleuze, *Proust...*, op. cit., p. 129) y la formulación del concepto *sobrevuelo* en Deleuze y Guattari, *¿Qué...*, op. cit., p. 28.

67. Gilles Deleuze, *Derrames...* tom. I., op. cit., pp. 90-91.

68. *Ibid.*, p. 167.

69. Deleuze, *Proust...*, op. cit., p. 130.

70. Sobre el arte como mapa de intensidad se recomienda la lectura del ensayo *Lo que dicen los niños* en Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 2016, así como también los capítulos tres y cuatro del texto Svetlana Alpers, *El arte de describir: el arte holandés del siglo XVII*, Buenos Aires, Ediciones

la los espacios intensivos y las mesetas que pueblan la tierra mientras que actualiza las singularidades indistintas y virtuales: “el artista ubica pancartas y señala territorios”.⁷¹ La obra de arte consiste en la modulación de fuerzas y la diagramación de lo posible.

A partir de esto, es posible articular las piezas que comprenden a la creación artística como agenciamiento maquínico de fuerzas. Un diagrama es un plan, un programa problemático o “una pregunta-máquina”,⁷² que responde al deseo artístico de devenir-otro. Esta transgresión rítmica que aplica el artista al territorio se comporta como una máquina abstracta, puesto que el flujo debe ser cortado pero no extinguido; la persistencia del *cliché* permite que haya siempre posibilidad de lo nuevo: “el diagrama es un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Es un violento caos en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura”.⁷³ El artista realiza una marca sobre la Tierra, ubica su Pancarta, para dar comienzo a los procesos del territorio y la creación de los agenciamientos.

Dentro del territorio habrá una reorganización de las funciones y un reagrupamiento de las fuerzas. El flujo tiene como propósito rebasar todo territorio y delimitación, por lo que la intervención del artista implica un movimiento doble de desterritorialización y reterritorialización. En el primer movimiento, el flujo está siempre en vías de retornar al territorio: “mientras que el ritornelo es esencialmente territorial, territorializante o reterritorializante, la música lo convierte en un contenido desterritorializado para una forma de expresión desterritorializante”.⁷⁴ Al capturar el estado de cosas huidizo en el ritornelo, o en el devenir color, ritmo y luz que sufren las figuras en una pintura, uno provoca un nuevo corte y demarca un nuevo territorio, que será nuevamente inundado por las fuerzas caóticas y llevado hacia lo virtual. Por lo tanto, el agenciamiento maquínico del artista consiste en abrir líneas de desterritorialización y al mismo tiempo permitir la subsistencia del *cliché* para poder crear. Para lograrlo, el artista hace visible las fuerzas territoriales por medio de la modulación, donde está implicado el diagrama artístico: “una fuerza es la fuerza invisible”⁷⁵ que ejerce su poder sobre el cuerpo visible del individuo, que “va a sufrir de la fuerza una deformación creadora”.⁷⁶ Entonces, la visibilidad del cuerpo va a volver visible la fuerza invisible en la medida en que el cuerpo abraza la fuerza invisible que se ejerce sobre él.

Ampersand, 2017.

71. Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 328.

72. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 262.

73. Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, op. cit., p. 95.

74. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 299.

75. Gilles Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 79.

76. Gilles Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 79-80.

Conclusiones

En conclusión, el diagrama es un molde temporal, variable y continuo que captura los elementos heterogéneos -múltiples o virtuales- que constituyen al individuo y los conecta en un nuevo agenciamiento. Esta conexión luego se territorializa en un campo de presencia o plano finito en el que todos los momentos son actuales y sensibles. Dicho de otra manera, gracias al diagrama, las multiplicidades intensivas que existen virtualmente como constitutivas de los individuos obtienen un nuevo sitio del cual formar parte y pasar a una existencia territorializada. En este cariz diagrama y máquina se identifican, porque ambas tienen la función de integrar (y, al mismo tiempo diferenciar) las singularidades asperjadas y heterogéneas que están diseminadas en el territorio y que huyen de él trazando líneas de fuga.⁷⁷ Tomando como caso particular al diagrama artístico, se concluye que el arte tiene la capacidad de independizar a la cosa de su “modelo”, es decir, producir cosas que se conservan a sí mismas y que están por encima del espacio-tiempo:

La cosa [la obra de arte] se ha vuelto desde el principio independiente de su “modelo”, pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla a posteriori, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos.⁷⁸

De modo que la obra de arte se distingue del ser encarnado o individual, en la medida en que la abstracción maquínica o diagramática impulsa el deseo del artista de hacer lo nuevo, constituir nuevos bloques de sensación desterritorializadas que son “seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia”⁷⁹ y que son seres extraídos de las percepciones y afecciones pertenecientes a la experiencia corpórea-orgánica cotidiana: la experiencia del *cliché*. Así, la obra de arte es un ser de sensación que existe en sí misma, en la medida en que el artista recoge estas individualidades y las transforma en elementos a-significantes y desorganizados para formar un plano estético de composición virtual e intensivo que se vuelve perceptible a partir de la creación artística.⁸⁰ El artista sufre una transformación: tanto él como su obra se disuelven y se amalgaman en una figura en la que ya no se sabe quién es quién, sino que “algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción”.⁸¹

77. Cf. Gilles Deleuze, *El poder...*, op. cit., p. 395.

78. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué...*, op. cit., p. 164, énfasis añadido.

79. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué...*, op. cit., p. 165.

80. Cf. Ronald Bogue, *Deleuze...*, op. cit., p. 169 y Deleuze y Guattari, *¿Qué...*, op. cit., p. 198.

81. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Ibid.*, p. 175.

No obstante, se concluye también que, debido a la coalescencia indiscernible virtual/actual que constituye el territorio, es factible señalar que antes del diagrama hay diagrama: “todo diagrama, toda relación de fuerzas remite a un diagrama precedente”;⁸² todo diagrama es el lugar de la mutación, lo que permite que las singularidades dispersas a lo largo del territorio puedan unirse. El diagrama viene siempre del afuera, proviene siempre de otro diagrama puesto que es mutación en sí mismo, asemejándose a lo que Deleuze llama una “tirada de dados”, es decir el esparcimiento de singularidades o la repartición de una combinación específica, a la vez una nueva dispersión de multiplicidades.⁸³ Un diagrama esta preñado de otro diagrama, así como una tirada de dados contiene la posibilidad de una nueva tirada, de una nueva combinación. Tirar, desterritorializar, supone la modulación de las fuerzas que muestran una nueva posibilidad, una segunda tirada que arroja nuevas combinaciones. Por otro lado, las fuerzas le prexisten al diagrama, el *cliché* es el último pedazo de fuerza indómita que el artista debe destrozar antes de poder crear:

Una tela no es una superficie blanca. [...] Antes de que comiencen [los pintores], ya está llena. Aquí también es blanca para el ojo del tipo que se pasea, que entonces ve un pintor, observa y dice “No has hecho mucho, ¿no? No hay nada”. Pero si al pintor le cuesta trabajo comenzar, es justamente porque su tela está llena. ¿Llena de qué? De lo peor. Comprenden, si no pintar sería un trabajo. Está llena de lo peor. El problema va a ser realmente el de quitar esas cosas. Esas cosas invisibles, sin embargo, que ya han tomado la tela. Es decir, el mal ya está ahí.⁸⁴

¿Qué es, entonces, el *cliché*? En su clase sobre cine del 4 de mayo de 1982, Deleuze brinda una definición cuando menciona los *clichés* cinematográficos, específicamente las *imágenes-clichés*. Estos *clichés flotantes*, amenazan con inundar el plano de las obras y volcarse sobre las singularidades establecidas y sofrenar su modulación. Deleuze lo resume señalando que hay “clichés, por todas partes clichés”⁸⁵ (otra versión de esta frase es “Nada más que *clichés*. Por todas partes *clichés*”⁸⁶). En el mundo de las *imágenes-cliché* hay tanto *clichés* en nuestras cabezas como en las paredes, en nuestro cerebro como en nuestro cuerpo. El *cliché* está en nosotros y nos rodea: “Nadamos en lo negativo: clichés por todas partes, clichés que flotan, que se transforman en clichés mentales, que devienen clichés físicos”.⁸⁷ Entonces, el *sistema-de-clichés* debe ser denunciado y se debe salir de él por medio del sistema de diagramas que contrarresta el flujo territorializado que aborta la novedad.⁸⁸ El *cliché* no es una mera imagen, sino que es un sistema o código de lo dado

82. Gilles Deleuze, *El poder...*, op. cit., p. 10.

83. Gilles Deleuze, *Ibid.*, p. 112.

84. Gilles Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 55.

85. Gilles Deleuze, *Cine I: Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 489.

86. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 2016, p. 290.

87. Gilles Deleuze, *Cine I...*, op. cit., p. 490.

88. Cf. Ronald Bogue, *Deleuze...*, op. cit., p. 159.

(*datum*), un territorio infranqueable donde lo nuevo parece imposible, es un continuo cuya sola existencia aniquila toda posibilidad artística: es un sistema de control. Para combatirlo, el artista emplea un contra-sistema de diagramas, donde un diagrama domina una fuerza y es luego seguido por otro diagrama cuyo corte crea otro agenciamiento que modula otra fuerza, se forma así una cadena de diagramas:

una extraña máquina pictórica de puesta en conjunción que hará la unidad del cuadro, y que ya no será una unidad significativa de código o de sobrecódigo, sino un sistema de ecos, de repeticiones, de oposiciones, de simetrías. Será una verdadera máquina conjuntiva, pues se trata de poner en conjunción flujos de colores y de trazos descodificados.⁸⁹

De esto se concluye la identificación entre la operación diagramática artística y la abstracción ontológica creadora de las máquinas, puesto que éstas tienen como función cortar el flujo y, además, se conjugan sistemáticamente: 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. Y sin duda, esta otra máquina es, en realidad, a su vez corte. Pero no lo es más que en relación con la tercera máquina que produce idealmente, es decir, relativamente, un flujo continuo infinito.⁹⁰

Dentro del ámbito artístico Deleuze encuentra varias maneras de explicar el proceso artístico y el agenciamiento maquínico del diagrama. La erradicación del flujo o sistema de *clichés* se puede dar implementando una variedad de diagramas cinematográficos: uno de ellos, por ejemplo, es el vaciamiento del espacio y la creación del *espacio-vacío* en el cine; también puede darse la desarticulación o desconexión del espacio entero, forjando un *espacio-cualquiera*. Por último, similarmente a como ocurre en la literatura por medio del *tiempo recobrado*,⁹¹ se aplica la percepción óptico-sonora pura, donde se capta algo fuera del flujo, da lugar a un intervalo que frena por completo el movimiento sensorio-motriz. La manera más básica será la vista de lo intolerable, primero por el personaje del filme y segundo por el espectador -por ejemplo en *Blue Velvet* cuando Jeffrey es sobrellevado por su enfrentamiento con el mal puro de Frank y se pregunta *Why is there so much trouble in this world?* De repente, el acontecimiento es poseído y captado por completo por un personaje que no puede comprender el *cliché*, que no lo tolera, “¿cómo puede ser que esto sea así, que haya sido así siempre? ¿¿Por qué?!” “La situación óptica pura es el ojo de alguien perturbado que ve un intolerable”.⁹²

89. Gilles Deleuze, *Derrames...*, tomo I, op. cit., p. 48.

90. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-edipo*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 42.

91. Cf. Deleuze, *Proust...*, op. cit., pp. 72 y 118. La semblanza que porta este proceso con la situación óptico-sonora pura, es la visión directa que se obtiene de lo que Deleuze llama “internalidad del tiempo” o “fundamento del tiempo”.

92. Gilles Deleuze, *Cine I...*, op. cit., p. 508.

Finalmente, se concluye que el propósito del artista es modular las fuerzas territoriales y hacerlas visibles, interviniéndolas con su diagrama y volcándolas sobre sí mismas para replegarlas en un nuevo territorio. La intervención del diagrama artístico no es otra cosa que una limpieza que denuncia la línea que aglomera las singularidades difuminadas a lo largo del territorio. La composición artística implica ritmo, vibraciones, distancias y movimientos que se llenan y vacían continuamente; la obra de arte vive en un vaivén de devenires donde lo nuevo llena lo posible o virtual, siempre bajo la amenaza de devenir un *cliché* o *datum*. Este proceso ocurre dentro del plano de composición, un dominio de lo posible en el que el diagrama pictórico es el conjunto operativo de “líneas y zonas a-significantes y no-representativas”⁹³ que introduce la posibilidad del hecho o el surgimiento de un nuevo mundo.⁹⁴ Así, el mundo del arte es un mundo de signos, “un mundo de fuerzas virtuales e inmanentes dentro de los cuerpos. Su universo es aquél de una materia expresiva que hace a las sensaciones palpables”.⁹⁵ Los grandes pintores, señala Deleuze, pintan el comienzo del mundo y devienen-mundo mediante su acto creativo: “no se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo”.⁹⁶ En efecto, devenir-sensible y hacer sensible (*rendre visible* no es otra cosa que el acto a través del cual algo o alguien se vuelve otro sin dejar de ser lo que es:

El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. Ahora bien, las fuerzas no son visibles. Pintar fuerzas es, en efecto, el hecho. [...] volver visible lo invisible, algo invisible. Hacer lo visible es la figuración, sería el “dato pictórico”, lo que debe ser destruido.⁹⁷

En suma, ningún arte es imitativo, la creación artística es la sensibilización de las fuerzas del territorio por medio de la modulación, de la intervención del diagrama-máquina que formula un nuevo agenciamiento. En el primer momento de la creación, el artista no interviene en el lienzo, sino que es conmovido completamente por sus impresiones y por el desbordamiento caótico de las fuerzas terrestre: “él ya no ve, se confunde con su motivo, ya no ve nada, la noche cae”.⁹⁸ De no ocurrir esta primera diagramación o construcción, el Caos lo toma todo: “si nada sale del caos, si el caos sigue siendo caos, los planos caen unos sobre otros en lugar de caer verticalmente”.⁹⁹ La acción diagramática no

93. Gilles Deleuze, *Francis...*, op. cit., p. 94.

94. Ibid. Sobre la función del diagrama como creación de mundo se recomienda la lectura de Felipe Matti, “Del cliché al hecho pictórico. La función del diagrama pictórico en la creación de mundo en Gilles Deleuze”, *Nuevo Pensamiento*, n° 18, 2021, pp. 24-44.

95. Ronald Bogue, *Deleuze...*, op. cit., p. 185.

96. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué...*, op. cit., p. 171.

97. Gilles Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 69.

98. Gilles Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 30. Es menester señalar las cercanías y similitudes entre los momentos de la creación pictórica que describe Deleuze en sus clases sobre pintura y los momentos de la creación artística en general que desarrolla junto a Guattari en *Mil Mesetas*, op. cit., pp. 342-350.

99. Gilles Deleuze, *Pintura...*, op. cit., p. 31.

se trata exclusivamente de cortar la fluidez del plano actual y trasladarlo a una geometría representativa, sino más bien de ordenar las fuerzas diagramando su estructura, exponer sus límites, intensidades o mesetas en un territorio dado, pasando antes por un proceso de desterritorialización plena. Del diagrama surgirá la Figura, aquella forma horadada por las fuerzas que se desarticula y desintegra deviniendo un cuerpo atlético que *hace visible* el nuevo territorio, también ocultando el viejo. El diagrama señala o designa las sensaciones de las fuerzas invisibles mostrando su energía devastadora en la contorsión de los cuerpos.

El diagrama es en efecto una posibilidad de cuadros infinitos, una posibilidad infinita de cuadros. No es en absoluto una idea general. Está fechado, tiene un nombre propio: el diagrama de fulano, de mengano, de sultana. Finalmente es eso lo que hace el estilo de un pintor.¹⁰⁰

Por lo tanto, la creación artística consiste en una extracción: el artista extrae un bloque de sensación del territorio caótico. La tarea primordial del creador es dar algo autosuficiente, algo que por sí solo desterritorializa y reterritorializa. El vaivén de la creación artística consiste en rebasar el estado de cosas y siempre dirigirse hacia el flujo, la tensión creada es el punto de fuga que el espectador observa a lo lejos y en el que lentamente se hunde a partir del acontecer de la obra de arte. La obra de arte es un ser de sensación que provoca el devenir no-humano de las cosas: el diagrama es un entre-dos, el umbral de lo virtual y lo actual que corta el flujo de *clichés* y engendra la expresión de la materia. La materia es expresiva porque remite al devenir no-humano o desterritorialización (el devenir pre-individual del individuo o singularidad), porque tiene en sí la marca del flujo caótico; ya no hay espectador sino cuerpo intenso que observa en la obra la cicatriz de su nacimiento y se ve afectado por la expresión viva de la desorganización, es llevado intensamente hacia el flujo nuevamente, siempre renovando la vitalidad de la obra de arte: es así como ella se conserva, siendo un ritornelo, una pregunta eterna; “toda sensación es una pregunta”, aclaran Deleuze y Guattari.¹⁰¹ Como una máquina, el diagrama reúne las singularidades, describe el plano de lo posible y marca los territorios: forja los agenciamientos y permite el descubrimiento de cuevas virtuales que contienen un flujo intenso, siempre dispuesto a salir a flote: un finito que se eyecta al infinito. De este modo el diagrama quiebra el *cliché*, lo aniquila y desarma totalmente, permitiendo que nazca lo nuevo, llevando en sí la marca de su cesárea.

En conclusión, el diagrama artístico cumple un rol fundamental para la creación: modular las fuerzas territoriales de los *clichés*. A partir de este corte de flujo es posible una nueva expresión, un nuevo agenciamiento. Contra el sistema de *clichés* que gobiernan el plano indiferenciado del territorio, el artista aplica su sistema diagramático que se nutre de la energía del flujo. La pregunta por excelencia que se realiza el artista es “¿Qué

100. Ibid., p. 46.

101. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué...?*, op. cit., p. 198.

flujo cortar? ¿Cómo y de qué modo?”.¹⁰² A partir del corte del diagrama maquínico, surge un agenciamiento, una nueva intensidad que lleva en sí la marca de su combate y denota los rasgos de su madre que lo parió caóticamente. En definitiva, el diagrama artístico cumple una función de máquina; el momento cúlmine a partir del cual nace lo nuevo y fenece lo viejo.

102. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-edipo*, op. cit., p. 44.