

EL ARTE-CARTOGRAFÍA: LA OBRA DE ARTE COMO MAPA DE INTENSIDAD

The Art-Cartography: The Work of Art as a Map of Intensity

Felipe A. Matti

Orcid ID: 0000-0001-9676-7705

Pontificia Universidad Católica Argentina (Buenos Aires, Argentina)

mattifelipeandres@uca.edu.ar

RESUMEN

En este artículo se analiza la caracterización de la obra de arte como un mapa de intensidad que propone Gilles Deleuze en su ensayo intitulado *Lo que dicen los niños*, recogido en el libro *Crítica y clínica*. El aspecto cartográfico del arte se vincula con el concepto de *desterritorialización* y el *Cuerpo sin Órganos* que desarrolla el filósofo, junto con Félix Guattari, en *Mil Mesetas*. Así, el arte-cartografía representa el devenir-mundo del sujeto que transita el Cuerpo sin Órganos y las diferencias intensivas que pueblan el desierto de la multiplicidad. Cada trayecto recorrido es descrito por un mapa artístico donde se plasman las *haecceidades* y los umbrales de paso de los flujos que penetran los cuerpos desorganizados. El mapa de intensidad sería la representación cartográfica del trayecto que recorre un sujeto inmerso en un espacio hodológico, siendo cada línea del mapa un viaje en un espacio intensivo.

PALABRAS CLAVE: Gilles Deleuze, estética, intensidad, arte-cartografía, mil mesetas.

ABSTRACT

In this paper the characterization of the work of art as a map of intensity, as proposed by Gilles Deleuze in his essay *What the children say* (gathered in *Critique et clinique*), will be analyzed. Art's cartographic aspect is linked to the concept of *deterritorialization* and the *Body without Organs* that the philosopher, along with Félix Guattari, develops in *Thousand Plateaus*. Thus, the art-cartography represents the becoming-world of the subject that transits the Body-without-organs and the intensive differences that populate the desert of multiplicity. Each way travelled is described by an artistic map where the *haecceities* and the thresholds of flows that pierce through the disorganized bodies are portrayed. The map of intensity would be the cartographic representation of the haul travelled by a subject immersed in a hodologic space, being every line of the map a journey within an intensive space.

KEYWORDS: Gilles Deleuze, aesthetics, intensity, art-cartography, thousand plateaus.

EL ARTE-CARTOGRAFÍA: LA OBRA DE ARTE COMO MAPA DE INTENSIDAD

El propósito de este artículo es analizar la caracterización de la obra de arte que presenta Gilles Deleuze en su breve ensayo *Lo que dicen los niños*, en cual el filósofo plantea que la obra de arte sería un mapa de intensidad. Este aspecto cartográfico del objeto artístico estaría vinculado al proceso de desterritorialización que desarrollan Deleuze y Guattari ampliamente en *Mil mesetas*, devenir por medio del cual se efectúa el “descubrimiento de una materialidad que se presenta ella misma como una pura presencia material la cual no es reductible a un objeto que puede ser imaginado, recordado o concebido por un sujeto” (Schreel, 2014, p. 103). Bajo este aspecto, el mapa de intensidad sería la representación cartográfica del trayecto que recorre una subjetividad determinada cuando crea una obra de arte. Así, como hipótesis secundaria, se sostiene que este individuo, en el momento de creación, es absorbido totalmente por el espacio hodológico e intensivo que se superpone al espacio extenso y estriado que constituye su territorio. Es decir, que el artista deviene él mismo su propia obra en la medida en que este sufre un proceso de desterritorialización —que implicaría su desarticulación individual y orgánica en un *Cuerpo sin Órganos*— al mismo tiempo que constituye un nuevo agenciamiento territorial, proceso que Deleuze y Guattari denominan la reterritorialización (ambos procesos componentes elementales del acto de territorialización, o agenciamiento maquínico). Cada línea del mapa sería un recorrido “estriante” de un espacio profundo e intensivo.

En suma, lo que se propone aquí es que la obra de arte sería un mapa de intensidad en la medida en que describe la diferencia de intensidad que se individualiza en una obra de arte. Este aspecto cartográfico de la obra de arte representa la disolución de la subjetividad que recorre el trayecto desterritorializante, deviniendo sujeto intenso, grado de intensidad o *Cuerpo sin Órganos*. Quien

realiza el recorrido delineado por las intersecciones y singularidades cartográficas se sumergiría en un plano intensivo que subsiste en la profundidad de la individualización y de la actualización: puro devenir-intenso. En función de este propósito, se analiza el texto ya mencionado utilizando otros escritos del autor, tales como *Mil mesetas* o *Diferencia y repetición* y, además, bibliografía secundaria que sea pertinente a la temática aquí tratada.

I. LA CARACTERÍSTICA CARTOGRÁFICA DE LA OBRA DE ARTE EN LO QUE DICEN LOS NIÑOS

Como un topógrafo, el pintor está inmerso en el mismo mundo que representa. Desaparece en su tarea, describiéndose como una figura anónima y sin rostro, vuelta de espaldas al espectador y con su cabeza cubierta por el agujero negro de su gorra en el centro de un universo saturado de color y henchido de luz. (Alpers, 2016, p. 279)

Tanto el artista como el niño comparten la exploración de sus entornos mediante la diagramación de los trayectos dinámicos que sufren en sus diversos devenires. Así como el niño que juega establece mapas que se corresponden con el recorrido e itinerario que vive y frecuencia a cada paso, sumergiéndose en un compuesto de cualidades, sustancias, fuerzas y acontecimientos, el artista dispone de un amplio plano de composición donde opera un “desmarcaje”, un desfasaje del territorio que lo abre “hacia el universo” (Deleuze y Guattari, 2019, p. 189). En ambos casos se trata de la constitución de un plano de lo virtual donde hay una deserción del individuo, acto que provoca una despersonalización: ya no hay sujeto, no hay un yo que reclame la afectación. Bajo esta perspectiva, todo el territorio habitado y “geometrizado” por el individuo sufre una demarcación intensiva que provoca la desarticulación del espacio y la instalación de un mapa intensivo. Por lo tanto, los elementos dispersos en el territorio que recorren los trazadores del mapa son transformados a partir de las diversas relaciones intensivas que constituyen al sujeto que recorre su

propio entorno, ahora en clave intensiva. De esta manera Deleuze logra establecer la ubicación inmanente del cartógrafo: el artista está en la propia tierra que recorre, está adentrado en su seno profundamente porque el territorio ha devenido en un campo de intensidad pura en el que todo se identifica en razón del movimiento dinámico propio. Así, la característica de la cartografía intensiva es que en esta residen individuos intensos y devinientes; es un espacio que indica lo que una subjetividad ha recorrido dentro suyo. El mapa no puede ser hecho estando fuera del espacio, ubicado en otra parte, sino que se debe estar *en* el lugar, situarse por completo en lo que se busca *mapear*.

En suma, los mapas de intensidad, o de densidad, tienen como referencia aquello que llena el espacio y que “sustenta el trayecto” (Deleuze, 2016, p. 93). En otras palabras, los puntos singulares del mapa de intensidad forman una “constelación afectiva” (Deleuze, 2016, p. 93), puesto que en él se reparten los afectos, cuyo vínculo y valencia (también afectiva) constituyen la imagen de un cuerpo determinado, pero no cualquier cuerpo, sino un cuerpo intensivo, un cuerpo que se ha abstraído del territorio determinado en el que se le conoce y que se arroja hacia un plano de pura intensidad donde su constitución es capaz de ser, a todo momento, retocada o transformada en tanto que es determinada “a la medida de las constelaciones afectivas” (Deleuze, 2016, p. 94).

Ahora bien, Deleuze escoge a los niños como ejemplo de cartógrafos porque:

No existe un momento en el que el niño no esté ya inmerso en un medio actual que recorre, en el que los padres como personas sólo desempeñan el papel de abridores o de cerradores de puertas, de guardianes de los umbrales, de conectores o desconectores de zonas. Los padres siempre están en posición en un mundo que no resulta de ellos. Incluso en el recién nacido existe un continente-cuna respecto al cual los padres se definen, como agentes en los recorridos del niño. Los espacios *hodológicos* de Lewin, con sus recorridos, sus barreras, sus agentes, conforman una cartografía dinámica. (Deleuze 2016, p. 90)

Sin ir más lejos, Deleuze declara que, a su manera, el arte dice lo mismo que los niños, puesto que el cuerpo artístico también se compone de trayectos y de devenires “con los que hace mapas, extensivos e intensivos” (Deleuze, 2016, p. 95), siempre habiendo una trayectoria que expresa toda la obra de arte. Esta noción de cartografía dinámica demuestra el interés que tiene Deleuze por desarrollar una concepción estética donde el artista devenga junto con su propia obra, sobre todo si se atiende al hecho de que el diagrama (el cual tiene una profunda relación con la creación artística) es él mismo “el mapa de las relaciones de fuerzas, mapa de densidad, de intensidad” (Deleuze, 2015, p. 63), que procede por medio de uniones primarias —o elementales— de la multiplicidad de afectos o fuerzas que se sitúan “en el propio tejido de los agenciamientos que producen” (Deleuze, 2015, p. 63).¹ La creación artística necesariamente es una creación cartográfica en la medida en que el artista se encuentra sumido en el mundo virtual que lo desterritorializa y a partir del cual crea su obra. Bajo esta perspectiva, un mapa intensivo es un índice de umbrales, intensidades y elementos afectivos que se pone *por encima* del propio mundo; el mapa cubre y engloba los recorridos mientras que visibiliza los desplazamientos. Aquí, la distancia entre un objeto y otro es medida en grados de movimiento, velocidades y trayectorias, y quien posee un mapa, o quien lo hace, busca dar con la representación exacta de lo que recorre: “cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados” (Deleuze, 2016, p. 92). En suma, Deleuze presenta dos comprensiones del mapa. La primera, la concepción clásica, es el mapa extensivo o geográfico: en este mapa se imprimen trayectos de manera matemática gobernados por reglas absolutas,

¹ Por motivos de espacio, se ha optado por no profundizar en el concepto de diagrama ni en su aspecto cartográfico (como aprensión de fuerzas dinámicas). Este punto puede ser analizado junto al texto de Deleuze *Foucault* (Deleuze, 2015) y el artículo “Del cliché al hecho pictórico: la función del diagrama pictórico en la creación de mundo de Gilles Deleuze” (Matti, 2022).

como por ejemplo: la proporcionalidad de las medidas de distancia cuantificada (un metro equivale a dos milímetros cartográficos, etc.). El mapa clásico, o extenso, no tiene ni representa dinamismo alguno; al contrario, quien utiliza ese mapa debe representar su propio movimiento como distancias cuantificadas o medidas extensas (un metro, dos kilómetros, etc.) y debe calcular sus pasos como instancias inmutables. En el mapa clásico el recorrido debe hacerse en función de un punto fijo, ya sea para saber lo que uno ha recorrido (tomando como referencia, por ejemplo, los puntos A y B) o para saber cuánto espacio debe recorrer. No obstante, hay otra concepción del mapa, a saber, el mapa de intensidad (o de densidad), que tiene como referencia aquello que llena el espacio. En otras palabras, un mapa de intensidad es aquel que describe el dinamismo sufrido por la subjetividad que sustenta y realiza el trayecto. Un cartógrafo de esta índole es el niño, quien:

Define un caballo estableciendo una lista de afectos, activos y pasivos: tener un pajarito muy grande, arrastrar cargas pesadas, tener anteojeras, morder, caer, recibir latigazos, hacer mucho ruido con las piernas. Este reparto de afectos (en el que el pajarito representa el papel de transformador, de convertidor) es lo que constituye un mapa de intensidad. Siempre es una constelación afectiva. (Deleuze, 2016, p. 93)

Los mapas de intensidad, por lo tanto, implican una desterritorialización de la subjetividad en tanto que se fundamentan en la diseminación de afectos sobre un plano intensivo indeterminado. Estos afectos y afectividades se vinculan directamente con el cuerpo, y es por ello que, para que se establezca correctamente este sistema referencial intensivo, el individuo debe desterritorializarse y abstraer la materia pura que lo constituye (tema que se abordará en la sección siguiente). Esta constelación de afectos son las fuerzas intensivas que soportan las fuerzas motrices que realiza el peregrino. El niño que juega a *Star-wars* deviene Han Solo, su perrito deviene Chewbacca, el almacén del padre deviene La Estrella de la Muerte; estas intensidades impulsan sus movimientos,

los tiroteos fantásticos en la góndola de las verduras, la batalla contra los bidones de agua que han devenido Storm Troopers. El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo en un viaje y “el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro” (Deleuze, 2016, p. 94).

Así, el niño no hace *el* personaje, ni tampoco imita a tal caracterización de él, sino que el niño deviene *un* héroe; el niño se pone los guantes de hule con los que la madre lava los platos y ha devenido instantáneamente un personaje de *Dragon Ball*. Estos devenires alcanzan una “zona de vecindad” (Deleuze, 2016, p. 94) en la que el límite entre la subjetividad y aquello en lo que deviene se difumina casi totalmente. Esta característica de indiscernibilidad es propia de la constitución del espacio intensivo, el cual se constituye de fuerzas dinámicas donde hay es una existencia coalescente virtual/actual. En este plano, al mismo tiempo que un individuo 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 (la intensidad caballo del perrito del niño implica que el can pierda su territorialidad perruna para devenir corcel). Cada movimiento de desfasaje comprende en sí una nueva actualización que arroja un nuevo territorio a ser poblado por aquello que se ha individualizado. Ahora bien, el punto que une este aspecto del juego infantil con la creación artística se halla en que esta última se compone “de trayectos y de devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos” (Deleuze, 2016, p. 95). Siempre hay una trayectoria en la obra de arte. Por ejemplo, en la pintura misma puede haber un mapa que se escapa en el horizonte o que fractura la perspectiva huidiza, como sucede en el caso del arte holandés del siglo XVII (Alpers, 2016, p. 216).² Una ventana

² Este tema también es trabajado por Paul Claudel en sus ensayos *El camino en el arte e Introducción a la pintura holandesa* (Claudel, 2015, pp. 133-145 y pp. 19-60).

puede describir el espacio afectivo que rodea la escena,³ el mapa puede estar en lo más íntimo del espacio como el dedo en alza de Cristo⁴ que describe la carga emotiva de su entrega de llaves a Pedro; y hasta puede ser el mismo rostro, mapa por excelencia despojado de toda individualidad, que “caza” los afectos pululantes en el aire circundante y que deviene rostro-paisaje.

El arte logra captar la unión entre los trayectos irreales y los devenires fantásticos, se trata de un proceso impersonal, pronominal, en el que la obra se compone como un *cairn* cuyas piedras se superponen añadiendo capas de diferentes viajes y devinientes diversos. El arte está cargando de un impulso cartográfico que estalla en la creación artística y artista-cartógrafo se despoja de su individualidad tanto como quien observa la obra.

II. LA DESTERRITORIALIZACIÓN DEL INDIVIDUO, LA CONSTITUCIÓN DE LA HAECCEIDAD Y LA ABSTRACCIÓN MATERIAL DE LA SUBJETIVIDAD EN UN CUERPO SIN ÓRGANOS

Ahora bien, debido a lo acotado del ensayo que se analizó más arriba, es necesario indagar en el corpus deleuziano para determinar el alcance de la caracterización de la obra de arte como mapa de intensidad. Para ello, es pertinente analizar las semblanzas entre el concepto de individuo, particularmente como lo desarrolla Deleuze en *Diferencia y repetición* y el concepto de *haecceidad*, tal como aparece en su escrito conjunto con Guattari *Mil Mesetas*. La *haecceidad* es una singularidad que no cesa de dividirse “a un lado y otro de una diferencia de intensidad que ella envuelve” (Zourabichvili, 2011, p. 130) y se funda en la noción de “relación diferencial” [*disparation*] que compone al individuo. Todo ser individuado es el resultado de un proceso, o de una operación estructurante,

³ Como por ejemplo en “La muchacha en la ventana” (1925) de Salvador Dalí o “El imperio de las luces” (1953), “El hada ignorante” (1957) o “El salón de Dios” (1948) de René Magritte.

⁴ Peter Paul Rubens, “Entrega de llaves a Pedro” (1665).

cuyo acontecimiento está vinculado a un estado de equilibrio diferencial.⁵ En definitiva, la *haecceidad* es el resultado de dos (o más) intensidades que entran en comunicación y se conjugan en un movimiento donde cada una envuelve a la otra, “la repite o la retoma en su nivel” (Zourabichvili, 2011, p. 131), alternando entre afectada y afectante. La *haecceidad*, entonces, “designa una individualidad de acontecimiento” (Zourabichvili, 2011, p. 149), es el resultado de una captura de intensidades concreta que ocurre tras un pasaje o cambio intensivo. Este proceso de individuación —o diferenciación— implica una zona de indiscernibilidad, un plano inmanente donde todas las intensidades implicadas, sean virtuales o actualizadas en un estado de cosas individuado, se intercambian, pues “cada individuo es una esencia singular, la cual se expresa en relaciones características del tipo relaciones diferenciales” (Deleuze, 2017, p. 424), bajo las cuales se encuentran complejos de partículas intensivas que pertenecen al individuo, y que, virtualmente, constituyen los devenires intensivos de este.

Para que haya un devenir-otro del individuo, como es el caso en el juego del niño o en la creación artística, este debe remitirse a este plano para captar otras intensidades: este proceso trae consigo lo que, Deleuze y Guattari llaman una pérdida de territorio y conceptualizan como desterritorialización. Por ende, el fundamento de la caracterización de la obra de arte como mapa de intensidad es la noción de desterritorialización como devenir intenso del individuo. Como todo individuo es contemporáneo a su proceso de

⁵ Deleuze toma esta noción del filósofo francés Gilbert Simondon, quien en su tesis principal sobre la individuación *La individuación a la luz de las nociones de forma e información* establece los fundamentos teóricos de una ontogénesis que da razón del devenir individuo del ser:

“El comienzo de la individuación estructurante es un acontecimiento para el sistema en estado metaestable. Así, en la individuación más simple entra, en general, una relación del cuerpo considerado con la existencia temporal de los seres exteriores a él, que intervienen como condiciones acontecimentales de su estructuración. El individuo constituido encierra en sí la síntesis entre las condiciones energéticas y materiales y una condición informacional” (Simondon, 2019, p. 83).

individuación, y no solamente un resultado de esta, sino que “es un entorno de individuación” (Deleuze, 2005, p. 115), su faz interna-intensiva también es constituyente: la creación artística implica el movimiento donde se pasa del plano virtual, de energía potencial, al plano actual: de lo pre-individual a lo individual. El individuo emerge como novedad a partir de que una diferencia problemática que se resuelve en una actualización: el individuo se produce “por modulación allí donde un campo preindividual de individuación (cara intensiva) resuelve su diferencia de intensidad inicial por disparidad [disparation]” (Sauvagnargues, 2006, p. 30). Dado que la intensidad varía por grados al mismo tiempo que es siempre diferencial y continua, la diferencia de intensidad “expresa relaciones diferenciales como una materia virtual a actualizar” (Sauvagnargues, 2006, p. 31). La intensidad es aquello determinante en el proceso de individuación, porque es ella “la que dramatiza” (Deleuze, 2017, p. 367), o expresa los dinamismos espacio-temporales virtuales o subyacentes —equilibrio metaestable simondoniano— y los lleva a una relación diferencial que se encarna en una cualidad distinta y en una extensión distinguida, desde que “la diferenciación implica la creación de líneas según las cuales ella opera” (Deleuze, 2017, p. 367). Así, el proceso esencial de las cantidades intensivas es la individuación, porque la intensidad es ella misma individuante. ¿Qué hace, entonces, un artista bajo esta mirada? Constituye un mapa que recorre el proceso intensivo que sufrió en la creación artística; la obra de arte es, además de sí misma, el testimonio cartográfico del devenir intenso del creador.

En esencia, la individuación es “la actualización del potencial y la puesta en comunicación de los elementos dispares” (Deleuze, 2017, pp. 367-368) que se encuentran en un desequilibrio intenso. Se trata de la integración de elementos heterogéneos que propulsan el desfasaje estructural donde individuo se encuentra “apegado a una mitad preindividual, que no es lo impersonal en él, sino más bien el reservorio de sus singularidades” (Deleuze, 2017, p. 368). De manera que la individuación es esencialmente intensiva dentro de un campo preindividual donde se forman las relaciones

diferenciales. Ahora bien, estas diferencias están articuladas en un *spatium* intensivo territorial que transpone la doble articulación de los movimientos de estratificación y desestratificación que Deleuze y Guattari han llamado la pérdida y ganancia de territorio —desterritorialización y reterritorialización, respectivamente—. Es decir que, en su fase pre-individual, el individuo está constituido por las múltiples gradaciones intensivas sobre las que puede devenir: se trata de una virtualidad rizomática que se distingue de su propia imagen actual, la cual está ya estratificada o capturada en un individuo concreto o estado de cosas. La remisión al estado preindividual comporta un cambio o desfase gradual intensivo que lleva consigo la total apertura a devenires intensivos múltiples, y este proceso es una desestratificación del individuo. Por ende, el individuo siempre es adyacente al plano intensivo del cual emerge, y, por ello, el objeto artístico es un esbozo cartográfico de este plano: la virtualidad está siempre presente en toda creación. La desarticulación del individuo significa la pérdida de territorio, al mismo tiempo que la ganancia de otro, puesto que todo devenir “es siempre un doble devenir” (Deleuze, 2017, p. 413) y porque la heterogeneidad actual (su estado fáctico, su presencia individual en el mundo) se traduce en una coalescencia de virtual/actual donde aquello estratificado es lo significativo que se perpetúa en una continuidad de estratos (que en el plano de las imágenes será la acción encadenante del movimiento). Luego, virtualmente, subsiste aquello preindividual, afectivo e intenso, que sale por la vertiente, que describe una línea de fuga desestratificante y desterritorializante que termina por abrazar la materia pura abstracta, a-significante, del cuerpo des-organizado —el Cuerpo sin Órganos—. En efecto, el individuo desterritorializado se remite a una materia pura que contiene las múltiples diferentes intensidades, o grados de intensidad, que componen lo actual:

Llamábase materia al plan de consistencia o Cuerpo sin Órganos, es decir, al cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado, y a todo lo que circulaba por ese cuerpo,

partículas submoleculares y subatómicas, intensidades puras, singularidades libres pre físicas y previtales. (Deleuze y Guattari, 2002, p. 51)

Sin ir más lejos, un cuerpo se define por el conjunto de elementos materiales que le pertenecen bajo tales relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y lentitud (la longitud de un cuerpo) y, además, se define por el conjunto de afectos intensivos de los que es capaz bajo tal poder o grado de potencia (la latitud de un cuerpo). No es de extrañar la conclusión que lleva esto: “latitud y longitud son los dos elementos de una cartografía” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 264).⁶ Esto quiere decir que la definición de la obra de arte como mapa intensivo es determinar que la obra de arte es primordialmente corpórea, y que la presencia de su corporalidad se brinda de manera intensa y afectiva, a saber: como Cuerpo sin Órganos.

Ahora bien, ¿qué es el Cuerpo sin Órganos? Y, ¿en qué medida se relaciona con la obra de arte? En primera instancia, Deleuze y Guattari señalan que, en rigor de verdad, dicho cuerpo es inasequible, puesto que ya se está en él; que el Cuerpo sin Órganos no es algo que se actualiza, sino, muy al contrario, uno debe des-individuarse (desterritorializarse) para alcanzar la materia pura abstracta que lo constituye intensivamente. Este cuerpo es lo que queda del organismo cuando se quitan sus órganos, pero no en el sentido que se extirpan trozos de páncreas o de estómago, o la propia piel; más bien, significa que se deshace el cuerpo organizado. Un CsO es un cuerpo des-organizado, des-constituído y libre de sus funciones orgánicas, deshecho totalmente y perforado por las intenciones afectivas: “El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma,

⁶ Sobre este tema ver la clase dictada por Gilles Deleuze el 15 de febrero de 1977 en la Universidad de Vincennes (Deleuze, 2013, pp. 303-316).

el conjunto de significancias y de subjetivaciones” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 157).

No obstante, deshacer el organismo no es cometer el suicidio, ni tampoco frisararlo, sino que se trata de abrir el cuerpo a conexiones que suponen “umbrales, pasos y distribuciones de intensidad” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 164). En otras palabras, el Cuerpo sin Órganos es la posibilidad de hecho, el plano intensivo a partir del cual surge la nueva constitución territorial (o nuevo agenciamiento) que es la obra de arte. Al igual que el niño que aguarda que la válvula de paso-padre le abra la puerta para salir a jugar al patio es un CsO sumergido en un mapa de intensidad, el artista es un Cuerpo sin Órganos que describe la constitución física, carnal de la figura. El cuerpo es Figura, es carencia de estructura que se presenta “más allá del organismo, pero al mismo tiempo como límite de cuerpo vacío” (Deleuze, 2002, p. 47).⁷ Ahora bien, el pintor como creador y cartógrafo habita el territorio de manera tal que es un Cuerpo sin Órganos captador de *sensaciones*: la sensación es “aquello que es pintado” (Deleuze, 2002, p. 40); o bien el cuerpo que se pinta en el cuadro, pero no representado como un cuerpo sino en tanto que vacío, como una carne “experimentando tal sensación” (Deleuze, 2002, p. 40). Esto quiere decir que la sensación de las cosas está encarnada y distendida en un estado de cosas individual y que 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” (Deleuze y Guattari, 2019, p. 185). Las intensidades que se visibilizan en la obra de arte habitan un mundo totalmente acentrado —o desestratificado—, que excluye todo eje, un territorio donde “no hay lugar para los «yo», sino que no tiene dimensión” (Deleuze, 2011, p. 62). En fin, todo individuo

⁷ Siletana Alpers compara, pertinentemente, al pintor con el agrimensor quien en su oficio también supone que “la posición o posiciones del espectador están contenidas dentro del territorio inspeccionado” (Alpers, 2016, p. 240); el artista-cartógrafo es, en cierta manera, un agrimensor del CsO.

tiene la posibilidad de remitirse a un campo inmanente virtual donde persisten todas estas diferencias intensivas y donde fuerzas invisibles y cuerpos visibles se entretrejen en un ser de sensación, que “no es la carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos del hombre” (Deleuze y Guattari, 2019, p. 185). Esto se ve replicado en la noción de atletismo con la que Deleuze refiere a la Figura; ella es atlética porque siempre la sobrellevan fuerzas invisibles que dejan sus cicatrices en los movimientos y contorciones a los que se ve sometido la carne móvil, este aspecto es aquel carácter intensivo que el artista cartografía en la constitución de la obra de arte

[...] 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. (Deleuze, 2002, p. 48).

Se forma así un mapa, que es “algo así como un mapa de intensidad CsO” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 168) en el que los obstáculos designan umbrales, al igual que el padre es al niño un umbral que le habilita sectores y recorridos que se hallaban allí intensivamente. El Cuerpo sin Órganos es el Cero de la intensidad que se traza en el recorrido dinámico de la subjetividad, singular, que deviene en el medio cartográfico; es un principio de producción. En definitiva, el Cuerpo sin Órganos no precede al organismo (o cuerpo “organizado”) sino que es adyacente a él, lo deshace constantemente al igual que el mapa de intensidad es coexistente al mapa geográfico y deshace las cantidades y escalas de este. En otras palabras, el CsO es un *bloque* de devenir: un niño no es anterior al adulto, la madre no es anterior al hijo, el cuerpo des-organizado es “la estricta contemporaneidad del adulto, del niño y del adulto, su mapa de densidad y de intensidades comparadas, y todas las variaciones en ese mapa” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 168) y siempre es *un* cuerpo. Por lo tanto, los órganos

se distribuyen en el CsO independientemente de la forma orgánica, las formas devienen contingentes y los órganos devienen intensidades producidas como flujos, umbrales o gradientes. La intensidad es determinada de tal manera que se diferencia de los demás grados de intensidad intensivamente: es el nombre principal de un tipo de devenir fundacional de la ontología de la diferencia que plantea el filósofo en susodicho escrito. Esta concepción remite específicamente a “la cuantificación de intensidades, su expresión cuantificada, o más precisamente un tipo particular de su cuantificación” (Mader, 2017, p. 260). Debajo del mundo de sujetos y propiedades representadas, yace un campo intensivo donde los órganos se distinguen unos de otros de manera modal; tal distinción se establece “entre el ser o los atributos, por una parte, y por otra, [entre] las variaciones intensivas de las que son capaces [los cuerpos]” (Deleuze, 2017, p. 77). Estas variaciones de intensidad remiten a la diferencia de grado de un ser, por ejemplo, los grados de blanco que “individualiza” a cada ladrillo pintado; se trata de “modalidades individuantes cuyo infinito y finito constituyen precisamente las intensidades singulares” (Deleuze, 2017, p. 77). Por lo tanto, el CsO, en la medida en que es cartografiado intensivamente, no implica solamente las formas cualitativas y distintas del trayecto representado, sino que también vincula al *medio* a los factores intensivos o grados individuantes que varían el modo de ser del CsO, su longitud y su latitud.

Así, el CsO es contemporáneo del devenir-hombre del niño, del devenir-niño de la mujer, del devenir-héroe de la fantasía infantil, del devenir-animal del artista:⁸ disuelve y destruye los individuos en modalidades intrínsecas del ser que “pasan de un «individuo» a otro, que circulan y se comunican bajo las formas y las materias” (Deleuze, 2017, p. 76). La individuación ya está supuesta por las formas (la organización del cuerpo), las materias y las partes

⁸ Sobre este tema se recomienda la lectura de Anne Suavagnargues, *Deleuze: del animal al arte*, p. 73.

extensivas; el CsO es Diferencia, en la medida que *en él* ocurre la diferencia intensiva. Esta forma des-organizada del CsO establece una relación de longitudes y latitudes entre los distintos modos o grados que componen el cuerpo, produciendo entidades singulares por medio de la actualización, integración o resolución de un plano virtual de las Ideas o multiplicidades. Todo el CsO es flujo, un absoluto devenir que solo puede ser poblado por intensidades:

Solo las intensidades pasan y circulan. [...] El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio, ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matiz intensiva, la intensidad = 0. (Deleuze y Guattari, 2002, p. 158)

En definitiva, “el CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 163). Al estar des-organizado, el CsO palpita en grados de intensidad, fluye continuamente, estriado por diversos umbrales y llaves de paso que luego serán descritas en el mapa. Este encuentro entre mesetas, entre grados de intensidad dentro del continuo afectivo del plano de inmanencia, no puede ser pensado, sino que fuerza a pensar, provocando la ontogénesis del concepto y de los cuerpos, en la medida en que un cambio de grado intensivo implica un cambio constitutivo de la cosa, y es este proceso el que yace, como remanente de la propia génesis de la obra de arte, representado en un mapa de intensidad. En consecuencia, los cuerpos son determinadas soluciones al problema que trazan las múltiples opciones de encarnar corporalidades de dicha naturaleza. En suma, el plano de intensidad es coextenso con el plano de individuación, y el mapa de intensidad se superpone al mundo cartografiado tal como el niño representa sus personajes; así, el artista produce mapas que describen representaciones de los trayectos afectivos e intensos que recorre. El artista cartógrafo,

creador de los mapas de intensidad, produce no el paisaje, ni un mero territorio, sino que describe los caminos que constituyen su viaje —y el de su obra— dentro del flujo intenso constante. El arte-cartografía es el paso de la escultura monumental a la escultura hodológica, de un espacio de valor conmemorativo a un espacio vivido y horadado por manos, ojos, bocas y alientos de transeúntes que se hunden en lo profundo de su acontecimiento: “Una escultura sigue los caminos que le confieren un afuera, funciona sólo con curvas no cerradas que dividen y atraviesan el cuerpo orgánico, no tiene más memoria que la de la materia prima” (Deleuze, 2016, p. 96). Podría a esto último añadirse, una escultura no tiene más memoria que el Cuerpo sin Órganos, o carne pura abstracta e intensa, de la cual emanó como actualidad afectante.

III. LA OBRA DE ARTE COMO HAECCEIDAD: LOS DEVENIRES ARTÍSTICOS

Como se ha visto, en el mapa de intensidad lo que se representa es la individuación sufrida por la obra de arte, al mismo tiempo que es la representación de un espacio intenso habitado por diversos individuos singulares. Ahora bien, una singularidad es caracterizada por la muy compleja relación de movimiento y reposo de las partes intensivas que la componen, lo cual hace que una singularidad no sea ni forma ni sujeto, sino movimiento y afectación. De este modo, Deleuze y Guattari distinguen las singularidades que habitan el plano intenso de las subjetividades territorializadas. Es decir, que el artista, en tanto que CsO, o cuerpo desterritorializado, es una *haecceidad* al igual que su obra de arte en formación:

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 individuable a cada instante —tal grado de velocidad, este grado de velocidad aquí—, cada afecto es individuable. 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. (Deleuze, 2013, p. 313)

La *haecceidad* es una singularidad que no cesa de dividirse “a un lado y otro de una diferencia de intensidad que ella envuelve” (Zourabichvili, 2011, p. 130).⁹ Tal disposición designa un modo de individuación estricto por medio de la composición de heterogéneos, el cual “se opone a la individuación ‘clásica’ de las personas y las cosas” (Buydens, 2005, p. 31). Cada *haecceidad* puede a su vez formar parte de otro individuo bajo otra relación más compleja para formar un sistema de *haecceidades*. La representación pictórica, con sus propios medios (por ejemplo, los trazos y colores, las fuerzas hechas visibles en el hecho pictórico), remite a verticales de desplazamiento y a horizontales de superposición; describe mapas de intensidad que comprenden las velocidades, longitudes y latitudes de cada cuerpo. En definitiva, la representación artística capta el CsO en la medida en que expresa las diversas intensidades que generan los cuerpos individuales. Asimismo, la creación artística es un *entre-dos*, en la medida en que la línea pintada arrastra el punto hacia la línea de fuga:

En pintura el punto no crea la línea, la línea arrastra al punto desterritorializado, lo arrastra en su influencia exterior, en ese caso, la línea no va de un punto a otro, sino que *entre los puntos* huye en otra dirección, que los hace indiscernibles. [...] La línea sin origen, puesto que siempre se ha iniciado fuera del cuadro que sólo la toma en el medio, sin coordenadas, puesto que se confunde con un plan de consistencia en el que flota y que ella misma crea, sin unión localizable, puesto que no sólo ha perdido su función representativa sino toda función de limitar una forma cualquiera. (Deleuze y Guattari, 2002, p. 297)

Deleuze señalará que ningún arte es meramente imitativo, ni tampoco figurativo, sino que se trata de un puro devenir: Ferdinand Von Wright deviene-pájaro, así como el pajarito deviene línea y color, o simplemente color, cuyas profundidades y grada-

⁹ Francois Zourabichvili, *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*, (Buenos Aires: Amorrortu, 2011), p. 130.

ciones visibilizan las fuerzas que atraviesan cada pluma del ave. El pintor, o el músico, no imitan al animal, sino que devienen ellos mismos animal y, simultáneamente, el animal deviene lo que el pintor o el músico deseaba cuando se decidió por pintarlo o representar su voz estridente. Este dueto deviniente del pintor y el modelo, del músico y el ritornelo, crea un bloque móvil desequilibrado: “El cuadrado perfecto es el de Mondrian, que se inclina hacia un ángulo y produce una diagonal que entreabre su cierre, que arrastra ambos lados” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 303). El artista siempre transforma el espacio con su creación, puesto que su representación consiste en la delimitación y descripción de las diversas intensidades que pueblan el ámbito vivido, cuyo acto es el proceso de reterritorialización inherente a toda creación artística. De hecho, un mapa es también el deseo de mostrar la intensidad, la relación de velocidades de los diversos componentes, a partir del cambio producido en el panorama. El mapa nos da las medidas del lugar y las relaciones entre los distintos lugares, datos cuantificables y extensos, pero un mapa de intensidad evoca y comunica “ciertas cualidades del lugar y la impresión que produce en el espectador” (Alpers, 2016, p. 222). La presencia de las intensidades en el mapa sugiere la capacidad que tiene este de “transcribir la realidad” (Alpers, 2016, p. 241); el mapa permite ver cosas que de otro modo son invisibles. La extensión de un pueblo tan solo es accesible siempre que podamos observar cómo se despliega enteramente y se dirige, con ese movimiento crepitante y desolado, hacia un horizonte.

El mapa traza el recorrido del territorio, permite navegar en su distancia y muestra el horizonte que lo evade, en el trazo del artista se encuentra la propia línea de fuga del territorio cartografiado, y en la obra de arte subyace el Cuerpo sin Órganos desterritorializado y desterritorializante del cual emergió la obra, se divisa allí el límite de los devenires. Toda obra de arte, desde la escultura hasta la música, implica estos caminos o andaduras interiores y la absorción de intensidades y territorios trazados y convertidos en afectos. Toda obra comporta una “pluralidad de

trayectos” (Deleuze, 2016, p. 97) que solamente son visibles en el mapa, solo coexisten en aquellos trayectos esbozados por el artista. El arte-cartografía es la presencia de trayectos y devenires, unos dentro de otros, es la sensibilización de este presente correspondido que fluye y penetra diversos umbrales que constituyen las estrías del espacio liso.

IV LA OBRA DE ARTE COMO MAPA DE INTENSIDAD: DESCRIPCIÓN DE UN TERRITORIO CAÓTICO Y DE FUERZAS INVISIBLES

El artista es la primera persona que hace una marca designando el espacio y describe los índices que ornamentan el territorio; para Deleuze el Arte es primordialmente *cartel* o *pancarta* porque en él lo expresivo se apropia de lo desterritorializado y constituye un haber más profundo. El arte se apropia del ritmo y la melodía que devienen expresivos por medio del proceso de desterritorialización.¹⁰ El territorio es la distancia crítica entre dos seres de una misma especie y cada ser posee distancias: “lo mío es sobre todo mi distancia, solo poseo distancias” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 325). Para marcar la distancia la persona colorea su territorio, coloca pancartas o índices de privacidad; el pintor describe entonces mapas de distancias, de pancartas, de colores o índices. En definitiva, el mapa de intensidad es la cartografía de trayectos superpuestos que delimitan el territorio y donde los ritmos devienen *haecceidades* territoriales que significan e “insignan” el espacio; “se trata de mantener a distancia las fuerzas del caos que llaman a la puerta” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 326). En otras palabras,

¹⁰ Este aspecto de la obra de arte, la vinculación entre la desterritorialización y la expresión, se manifiestan en el concepto de máquina de expresión que Deleuze y Guattari desarrollan en *Kafka: por una literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1990, pp. 45-70). 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. La creación implica la novedad, la creatividad es la fabricación y actualización de lo posible. En definitiva, la máquina deseante del artista es el deseo de lo nuevo, lo cual deviene a partir de la desterritorialización de lo significativo y da lugar a la expresión de lo afectante.

el cuerpo desterritorializado del cual nace la obra de arte se reterritorializa en el territorio que describe el mapa de intensidad.

El territorio asegura y regula la coexistencia de los miembros de una misma especie separándolos, y hace posible la coexistencia de un máximo de especies diferentes en un mismo medio especializándolas. Por lo tanto, en un territorio se producen dos efectos notables: “una reorganización de las funciones” y “un reagrupamiento de las fuerzas” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 326). De modo que el mapa de intensidad capta aquellas fuerzas que subsisten por fuera del mapa geográfico, o mejor, que insisten *dentro* del plano inmanente del Cuerpo sin Órganos. Dichas fuerzas pertenecen a un Cosmos-caótico, las cuales el artista selecciona, elimina, extrae y modula en un mapa que las filtra, las criba en el espacio trazado. Los diversos ritmos cromáticos y coloridos mantienen la intensidad justa, la longitud y latitud exacta; así, el artista crea un mapa de intensidad de captura estas fuerzas y las modula en una *haecceidad* determinada. Por ende, la desterritorialización del artista es su abrirse al Cosmos, al cual accede por medio de los umbrales y flujos devinientes del CsO, en otras palabras, “sale afuera, se lanza” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 318), el artista encuentra la relación directa material-fuerzas donde el material capta las fuerzas cósmicas que se proyectan en y sobre los cuerpos. En definitiva, se trata de elaborar un material encargado de captar fuerzas de otro orden, un material visual que capta fuerzas no visibles.

El artista-cartógrafo grafica las fuerzas invisibles que se ejercen sobre los cuerpos que son la “condición de la sensación” (Deleuze, 2002, p. 57), a saber, aquellas que una vez captadas por el artista, constituyen el espacio de la Figura y la sensación. Una obra de arte consiste en la sensibilización de las fuerzas invisibles caóticas (o territoriales) que descomponen a los cuerpos territorializados y los arrojan al plano intenso del Cuerpo sin Órganos (proceso también sufrido por el artista). La Figura es la forma sensible presente en la sensación, la cual posee una cara que da al sujeto y otra que vira hacia el objeto; la sensación es las

dos cosas “indisolublemente” (Deleuze, 2002, p. 39), al mismo tiempo uno “deviene en la sensación y una cosa acontece por la sensación” (Deleuze, 2002, p. 39). En el límite de la Figura que presenta esta sensación, hay un cuerpo que la dona y la recibe, siendo a la vez objeto y sujeto. Esta coalescencia no es otra cosa que la constitución del Cuerpo sin Órganos que habita el plano intensivo donde el yo [*moi*] espectral se adentra en la obra de arte, como un sujeto que repentinamente se ve habitando aquel mapa que lo conduce de un punto a otro, atravesando todo un espacio que lo afecta y cambia de sentido en tanto que lo recorre. La sensación es lo modulado en la obra de arte, aquello pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que está representado como objeto, sino en tanto que es el vaciamiento del significado de cualquier individuo. El cuerpo pintado es uno desterritorializado, que deja de portar una significación estricta y entonces se ve horadado por las múltiples fuerzas que están por fuera de su territorio: la conjugación de este cuerpo abstracto y las fuerzas caóticas dan la Figura, que denuncia la presencia de una sensación.

Por su parte, el pintor¹¹ es un artesano cósmico porque sale de la tierra invocando al Cosmos y pone en relación el material con las fuerzas de consistencia y consolidación. Los puntos, líneas y superficies del espacio, los trayectos o líneas del espacio estriado (o territorializado) van de un punto a otro. Sin embargo, es en el espacio liso (o desterritorializado-intensivo) donde los puntos se subordinan al trayecto del cuerpo deviniente. El artista-cartógrafo describe un “*Spatium* intenso en lugar de *Extensio*, Cuerpo sin Órganos en lugar de organismo y de organización” (Deleuze

¹¹ En realidad, Deleuze aquí está hablando del pintor moderno. El filósofo francés hace una distinción entre el pintor clásico, que representaría el intento por adueñarse del Caos; el pintor romántico, quien lograría hacer una geometría de las fuerzas cósmicas, produciendo el caos-abismo; y, por último, el pintor moderno, que se corresponde con el pintor-diagramático, quien se sumerge en las fuerzas mismas del caos para producir un diagrama pictórico que elimina los *clichés*, allanando el camino para la creación de lo nuevo.

y Guattari, 2002, p. 487). En el *Spatium*-CsO, la percepción se constituye de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades: los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles o sonoras, los ritmos y acordes lumínicos ocupan el espacio liso, y es aquello lo que deviene visible en el mapa de intensidad a través de la Figura y de la sensación.

En definitiva, es en el espacio liso donde ocurre todo devenir, y es ese mismo espacio el que aparece representado en el mapa del artista-cartógrafo. Ante el espacio liso y sus diferencias intensivas, la persona tiene una experiencia háptica: “el propio ojo puede tener esa función que no es óptica” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 499), el acorde sonoro puede ser visto, el estridente rojo de un Matisse, el dorado de un Klimt o el suave trazo que se diluye en una acuarela de Turner son también estimulantes auditivos y táctiles. El espacio liso mapeado es un objeto de visión próxima y el elemento de un espacio háptico es, simultáneamente, visual, auditivo y táctil. Definitivamente, el pintor está totalmente sumergido en la pintura: aspira los pigmentos, los traga, se baña en ellos, los pelos del pincel se inyectan en sus uñas y reemplazan a los de la nariz; disconforme con su trazo, utiliza su dedo y un papel para quitar alguna que otra capa oleosa hasta descubrir su dibujo (si es que lo hizo), manchándose totalmente, deviniendo pintura. Pájaro devenido pintura, artista devenido pájaro.

Uno puede distanciarse de la cosa, pero no es buen pintor aquel que se distancia del cuadro que está haciendo. [...] Cézanne hablaba de la necesidad de *ya no ver* el campo de trigo, de estar demasiado cerca de él, de perderse, sin referencia, en espacio liso. A partir de ese momento puede surgir el estriado: el dibujo, los estratos, la tierra, la ‘testaruda geometría’, la ‘medida del mundo’, las ‘capas geológicas’, ‘todo cae a plomo...’ (Deleuze y Guattari, 2002, p. 500)

La función háptica del mapa de intensidad y la visión próxima del artista suponen, en primer lugar, lo desestratificado, desterritorializado o liso, que no implica ni fondo, ni plano, ni contorno,

sino cambios direccionales y conexiones entre partes locales. Inversamente, la función óptica lleva el estriaje hacia un nuevo punto de perfección, le confiere un valor y una dimensión universal e imaginaria (le otorga un significado, hace de una *haecceidad* un individuo). Trescientos pulgares, un meñique o doce centímetros es lo que vale la altitud de la manzana, dos milímetros la distancia entre ceja y ceja de la señora, quince metros la línea que traza el sendero que se pierde en el horizonte. Todo esto se propone en un mapa que responde a una visión óptica. En cambio, el mapa de intensidad parte de la desterritorialización de los cuerpos, la cual “sirve para volver a producir liso, al liberar la luz y modular el color, al restituir una especie de espacio háptico aéreo que constituye el lugar no limitado de la interferencia de los planos” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 502), detrás del Cristo sufriente del Greco se perciben las montañas españolas, los árboles italianos. Las estrías doradas, azules y negras de *Hauptweg und Nebenwege* de Klee se conjugan y compilan velozmente forjando un espacio totalmente homogéneo que respira en lo profundo de los recorridos; el perrito de Boccioni que se apresura desarticula sus patitas que escapan al pincel y devienen velocidad en sí misma.

CONCLUSIÓN

En conclusión, la obra del arte es un mapa de intensidad en tanto que es una descripción cartográfica de las mesetas e infinitas interacciones entre los diversos cuerpos desterritorializados que se entrelazan unos a otros en el plano intenso del Cuerpo sin Órganos. Dicho mapa no es turístico, ni extenso, ni tampoco está dividido por estrías cuantificadas: el mapa de intensidad es una escultura que asume una posición concreta (la Figura), cuyos trayectos, exteriores e interiores, dan a conocer la sensación, los múltiples devenires “de los caminos interiores a la propia obra” (Deleuze, 2016, p. 97) que la constituyen. El arista-escultor-cartógrafo no somete a la piedra a los diversos trayectos porque sí, sino que la piedra y el escultor viven juntos el recorrido que los conmueve.

El cuerpo caído que se desliza en las aguas nos describe la fluidez que vivió Malliol, el desdén de su cuerpo y su sed. El artista nos muestra un cuerpo “ora en toda su longitud, ora en un insólito escorzo, ora siguiendo dos o más direcciones que se separan: la posición en el espacio circundante depende estrechamente de estos trayectos interiores” (Deleuze, 2016, p. 97) porque es allí donde se hacen visibles las múltiples fuerzas caóticas y desterritorializadas que lo han conmovido y han provocado su *poésis*. De este modo, el espacio hendido por la obra se superpone a aquel territorio habitado y actual de los pasillos del museo. La sensación de la obra irrumpe con efervescencia y renueva el Mundo, lo reterritorializa amén de las fuerzas cósmicas que antes permanecían ocultas en lo invisible. El artista fue hacia allí, se impregnó y doblegó para luego describir sus recorridos en un mapa de intensidad que estalla y renueva el espacio, deviniendo él mismo un cuerpo desorganizado. Su obra desterritorializa y cartografía pedazos de mundo para que luego nosotros hagamos uso de ellos y naveguemos el caosmos en la profundidad des-organizada e intensa como un Cuerpo sin Órganos conmovido por las sensaciones.

REFERENCIAS

- Alpers, S. (2016). *El arte de describir: el arte holandés del siglo XVII*, trad. Consuelo Luca de Tena Navarro. Ediciones Ampersand.
- Buydens, M. (2005). *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. Vrin.
- Claudel, P. (2015). *El ojo oye*, trad. Juan Ramón Ortega Ugena. Vaso roto ediciones.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: logique de la sensation*. Éditions de Seuil.
- Deleuze, G. (2005). *Isla desierta y otros textos*, trad. José Luis Pardo. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2011). *Cine II: verdad y tiempo, potencias de lo falso*, trad. Equipo Editorial Cactus. Cactus.
- Deleuze, G. (2013). *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.

- Deleuze, G. (2016). *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2016). *Foucault*, trad. José Vázquez Pérez. Paidós.
- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y Repetición*, trad. María Silvia Delpi y Hugo Beccacece. Amorrortu.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1990). *Kafka: por una literatura menor*, trad. José Aguilar Mora. Ediciones Era.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas*, trad. José Vázquez Pérez. Pre-Textos.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2019). *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf. Anagrama.
- Mader, M. B. (2017). Philosophical and Scientific Intensity in the Thought of Gilles Deleuze. *Deleuze studies*, 11.2, pp. 259-277. <https://doi.org/10.3366/dls.2017.0265>
- Matti, F. A. (2022). Del cliché al hecho pictórico. La función del diagrama pictórico en la creación de mundo en Gilles Deleuze. *Nuevo Pensamiento*, 11(18), pp. 24-44. Recuperado de: <http://www.editorialabiertafaia.com/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/article/view/200>
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze: del animal al arte*, trad. Irene Argoff. Amorrortu.
- Schreel, L. (2014). The work of art as monument: Deleuze and the (after-) life of art. *FOOTPRINT*, num. 14: 97-108. <https://doi.org/10.7480/footprint.8.1.804>
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*, trad. Irene Argoff. Amorrortu.