

EL PROYECTO EN LA CRISIS DE LA MODERNIDAD. PROCESOS COMO MEDIADORES

GARAVENTA, Horacio José

garaventahoracio@yahoo.com.ar

Introducción

Este análisis de un capítulo de *Pintura. El concepto de diagrama* (1981), de Gilles Deleuze¹, presenta cómo ya, desde 1981, el autor articulaba el concepto de diagrama en términos de proceso, de lógica maquínica, digital o analógica.

Mostrar como de algún modo propone dejarnos atravesar por los procesos, en actitud crítica a la distancia racionalista tanto como a la transparencia del espíritu romántico. Tomando la imagen de *casa* como arquitectura conceptual, para desarrollar este plano.

Y va más allá todavía, el autor, dejando entrever la relación de los procesos disciplinares con la subjetividad, a partir de los conceptos de *cuerpo* en Merleau Ponty y de *Dasein* en Heidegger².

Además Deleuze desarrolla estas relaciones con respecto a la disciplina pictórica pero también con respecto a la filosofía, la ciencia y el arte en general en cuanto disciplinas.

Entonces diríamos que si bien la modernidad trajo una actitud hacia el proyecto que luego sería llamada *caja negra*, en un sentido de creación absoluta, ligada a cierta genialidad, en conjunción con una pretensión de racionalidad como capacidad de progreso. Aparecen luego y quizá en respuesta, lo que dio en llamarse *caja transparente*, que hoy podríamos individualizar en relación a metodologías fundamentalmente tipológicas y sistémicas que pretenden escapar de esa genialidad positiva pero sin despegarse del todo de una racionalidad metodológica.

Hoy, entendemos que, sin desaprovechar todo este bagaje de conocimiento y el camino recorrido, la actitud de toda estrategia de proyecto está en línea con correrse de estas pretensiones y en una actitud menos *antropocéntrica*,

¹ Gilles Deleuze (1925-1995). Filósofo francés central en la corriente posestructuralista.

² Martin Heidegger (1889-1976) Pensador alemán central en el siglo XX, del cual tomamos el concepto de Dasein, Ser ahí, elaborado en su primera etapa, en Ser y Tiempo, en relación a una subjetividad situada. Y más tarde no tenido en cuenta en el resto de su producción.

dejarnos atravesar por los procesos propios de los materiales, de las técnicas, de lo lúdico como estrategia, de lo digital, etc. En una relación finalmente imbricada con un acercamiento subjetivo con el mundo.

Para terminar pondremos en perspectiva estos conceptos con la mirada de la Interpretación en Ricoeur³, que parte de su teoría del texto, en relación al proceso de Proyecto, central en la Tesis de donde parte este trabajo.

El diagrama como inter-fase. La pintura en G. Deleuze

G. Deleuze, poniendo en perspectiva dos de sus obras *Pintura, El concepto de diagrama* (Deleuze, 1981/2008: 127) y *Que es la filosofía* (1991/1993), plantea cierta tensión entre dos planos disciplinares, para finalmente acceder al acontecimiento. Entre el plano pre-filosófico y el plano conceptual o filosófico. O, como también veremos, entre el plano pre-pictórico como instauración del diagrama y la actividad diagramática, disciplinar, propiamente dicha, en relación a la pintura. Así, donde el autor habla de lo pictórico, filosófico o conceptual, lo entendemos por lo disciplinar y lo mismo en cuanto a lo predisciplinar y de esa manera lo relacionamos directamente con nuestra disciplina de Proyecto.

En *Que es la filosofía* (1991/1993), el autor articula estas instancias, en cuanto al arte y la ciencia, los *afectos* y los *prospectos*. Así, con respecto al primero de los dos planos, dirá:

Así, si la filosofía empieza con la creación de los conceptos, el plano de inmanencia (término que utiliza el autor en algunas oportunidades en referencia al diagrama) tiene que ser considerado prefilosófico. Se lo presupone, no del modo como un concepto puede remitir a otros, sino del modo en que los conceptos remiten en sí mismos a una comprensión no conceptual. Aun así, esta comprensión intuitiva varía en función del modo en que el plano es establecido... (Deleuze, 1991/1993: 44)

Dicha separación aparentemente abrupta, que dejaría al diagrama, fuera de la filosofía, será matizada o hasta invertida por el autor al ampliar:

Tal vez, lo no filosófico este más en el meollo de la filosofía que la propia filosofía... la filosofía, como creación de conceptos, implica una presuposición, que se diferencia de ella y que no obstante le es

³ Paul Ricoeur, filósofo, hermeneuta (1913-2005) en la última etapa de su trabajo, posterior a su abordaje con eje en la metáfora, elabora su propuesta epistemológica en torno a lo que algunos llaman "injerto hermenéutico", en relación a una dialéctica entre lo que entiende como dos tradiciones fundantes de la hermenéutica moderna, la fenomenología y el estructuralismo.

inseparable...es a la vez creación de concepto e instauración del plano.
(Deleuze, 1991/1993: 44)

También, aunque en términos más ambiguos y más descriptivos a la vez, se referirá a esta instancia inicial, al decir en la página siguiente:

Precisamente porque el plano de inmanencia es prefilosófico, y no funciona ya con conceptos, implica una suerte de experimentación titubeante, y su trazado recurre a medios escasamente confesables, escasamente racionales y razonables. Se trata de medios del orden del sueño, de procesos patológicos, de Experiencias esotéricas, de embriaguez o de excesos. Uno se precipita al horizonte, en el plano de inmanencia; y regresa con los ojos enrojecidos, aun cuando se trate de los ojos del espíritu. (Deleuze, 1991/1993: 45)

Y así llegará, entonces a relacionar, implícitamente esta instancia con el *dasein*, el ser-ahí Heideggeriano, cuando dice:

En Descartes, se trataba de una comprensión subjetiva e implícita supuesta por el Yo pienso como concepto primero; en Platón, era la imagen virtual de un ya pensado que duplicaba cualquier concepto actual. Heidegger invoca una «comprensión pre-ontológica del Ser», una comprensión «pre-conceptual» que parece efectivamente implicar la incautación de una materia del ser relacionada con una disposición del pensamiento. (Deleuze, 1991/1993: 44)

Y aquí entonces, además de colocarlo en perspectiva con otras nociones anteriores, al hablar de la *incautación de una materia*, parecería estar dándole, además, al *dasein*, a esta comprensión pre-conceptual, el carácter de inmanencia, tan importante para el autor.

Este primer estadio, entonces, que deviene en la instauración del plano de inmanencia será lo que, en relación a la pintura, en su *Pintura. El concepto de diagrama*, (Deleuze, 1981/2008) definirá como el **plano pre-pictórico de instauración del diagrama**, en que se conjuran los *clichés* y la *catástrofe*. Se olvidan, abandonan, los primeros y se invoca la segunda.

Y aquí es difícil no intentar una analogía con la búsqueda de autenticidad en los existencialistas del *ser-ahí*, del *Ser y Tiempo* (1927) heideggeriano. En los cuales esta se dará en relación a la angustia frente al *ser en el mundo*.

Y, por último, con respecto a este primer paso, que podríamos sintetizar como pre-disciplinar, no podemos pasar por alto la crítica más contundente de Deleuze (1991/1993) a la Fenomenología, en relación al sujeto trascendental

husserliano. Al decir que la Fenomenología pretende encontrar la trascendencia en la inmanencia, usando la metáfora de *topos de la trascendencia*, y además que “ella va en busca de opiniones originarias que nos vinculen a nuestra Patria (Tierra)” ((Deleuze, 1991/1993: 150) (incluyendo parecería, esto último, las dudas con respecto a los aspectos de identidad ligada a la noción de *pueblo*, en Heidegger relacionadas con la afiliación del pensador alemán al Nazismo durante la guerra).

Y además, en un planteo en que pone en duda la preminencia de cada uno de los planos respecto al otro, dirá:

Los griegos con sus ciudades y la Fenomenología con nuestras sociedades occidentales, tienen probablemente razón al considerar la opinión como una de las condiciones de la filosofía. Pero ¿encontrará la filosofía la vía que lleva al concepto invocando el arte como el medio de profundizar la opinión, y de descubrir opiniones originarias, o bien hay que darle la vuelta a la opinión con el arte, elevarla al movimiento infinito que la sustituye precisamente por el concepto? (Deleuze, 1991/1993: 151)

En este sentido nosotros lo relacionamos con Ricoeur (1986), (fig 1) que nos habla de una *textualidad* que excede la opinión originaria y que discute también el subjetivismo idealista husserliano, Y propone su salida por medio, primero de la situación en el mundo, ligada justamente al Dasein. Y después, de la distancia del texto, de la escritura, que nos separa del discurso original. Aunque finalmente lo reenfoca, con su sentido y su final referencia mundana.

¿Y entonces podría ser ese *texto*, esa fijación, la que da vuelta la opinión y la eleva *sustituyéndola por el concepto*?

Y ese es el segundo momento deleuziano, **la fase conceptual**, la central de su *máquina abstracta*. Y nos acercaremos en principio, para tratarla, a la analogía *arquitectónica* que establece el autor, en cuanto al arte – percepto-, de sus tres fases, con tres momentos: la carne⁴ (en su permanente diálogo con Merleau Ponty), la casa y el universo. (Deleuze, 1991/1993)

⁴ También se referirá Deleuze (1991/1993), en relación ya no al concepto sino al afecto/percepto, al Merleau Ponty (1960/2010) de sus últimos trabajos y su concepto de “carne”, desarrollado en *Lo visible y lo Invisible*. Así Deleuze (1991/1993) pareciera querer sacar a la fenomenología hacia el mundo, en sus términos, hacia la inmanencia misma. Establece, entonces, una relación de contigüidad pero con un corte marcado entre la noción de arte y la noción de carne a la que se referirá diciendo “Pero existe un ser de la sensación que podría manifestarse en la carne”

Finalmente, encontramos aludida ambigüedad, en relación a los dichos en los que vuelve a reunir las partes del corte entre cuerpo y arte:

El ser de la sensación... surgirá como la unidad y la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan: la carne es a la vez lo que va a extraerse del cuerpo vivido, del mundo percibido y de la intencionalidad de uno a otro demasiado vinculada todavía con la experiencia. Carne del mundo y carne del cuerpo que se intercambian, coincidencia óptima (Deleuze, 1991/1993, 180)

Y es la casa la que comporta la *arquitectura conceptual*, que interesa a Deleuze en su segunda fase. Y hablando de esta dirá: “tal vez formaría una nebulosa o un caos si no existiera un segundo elemento para hacer que la carne se sostenga. La carne es el termómetro de un devenir. El segundo elemento...es la casa, la estructura.” (Deleuze, 1991/1993: 181)

Y describe dicha *casa* como lienzos de pared, planos de orientaciones diversas, armazón. Son paredes, suelos, techos, puertas, ventanas, espejos, que sostienen a la *sensación*, son sus facetas. “...la genialidad de los grandes pintores (es manifestada por) el esmero con que llevan a cabo la unión entre los lienzos de pared o los planos... sin este respeto y este esmero, la pintura no vale nada, sin trabajo y sin pensamiento.” (Deleuze, 1991/1993: 181)

Podríamos decir entonces que el trabajo, el pensamiento, el arte propiamente dicho, está en esta *fase, disciplinar*. Y más adelante completará:

Y ateniéndonos a la forma, la Arquitectura más inteligente, hace sin cesar planos, lienzos de pared y los junta...la pared que aísla, la ventana que capta o selecciona, el suelo que conjura o enrarece, el techo que envuelve la singularidad del lugar...Encajar estos marcos...es un sistema compuesto pletórico de puntos y contrapuntos (Deleuze, 1991/1993: 188)

En este mismo sentido describe, dos páginas más adelante, los procesos que lleva a cabo un escritor en términos de composición:

Todo esto es lo que el novelista tiene que extraer de las percepciones, afecciones y opiniones... Cosa que implica un extenso plano de composición, no preconcebido en abstracto, sino que se construye a medida que la obra va avanzando, abriendo, removiendo, deshaciendo y volviendo a hacer (Deleuze, 1991/1993: 190)

Y es esta la actitud deleuziana que nos interesa rescatar con respecto a las lógicas disciplinares. Más que un plan trazado de antemano que garantizaría algún tipo de éxito, que él caracteriza en la frase como un plan preconcebido en abstracto, refiere más bien a algo quizá más en línea con lo que hoy en todas las disciplinas, se impone como *proceso*.

O quizá sea la *idea* como construcción. En el que el *diagrama* o plano de inmanencia, sería entonces la interfase que articula estos procesos con una fase anterior, como ya dijimos, que denomina, siguiendo a Cezanne, la *catástrofe*, que además conjura los clichés.

Sugiriendo un corrimiento del citado corte hacia una relación experiencia-intención / carne-mundo en la que la fenomenología parecería ser quién conduce esa encarnación, esa relación entre la experiencia y la carne.

Entonces hablaríamos siguiendo al autor, de una relación entre la fase catástrofe y la fase germen. Catástrofe/germen separadas por un plano diagramático. Y esta fase germen, disciplinar por excelencia, entonces no requeriría un plan abstracto, sino, meras operaciones de desterritorialización y reterritorialización "...se construye a medida que la obra va avanzando, abriendo o removiendo, deshaciendo y volviendo a hacer..." O lo que desacraliza aún más al extremo, cuando habla de *pensamiento maquínico*, de su máquina abstracta de pensar.

Fase germen en la que además aparecen como modelo las operaciones diagramáticas, en las que relaciona lo analógico con lo digital, en la necesidad de un injerto, en lo que plantea como operaciones diagramáticas analógicas o codificadas. (Deleuze, 1981/2008: 127)

Y, para terminar y volviendo a su *Pintura...*, decimos que el autor (Deleuze, 1981/2008) parecería establecer una doble articulación. Por, como acabamos explicitar, un lado hay una especie tensión entre un antes y un después del *plano de inmanencia*. Que llevado al extremo sería entre un trabajo intuitivo en que el plano pre-pictórico se derrama sobre el lienzo, que se daría en el expresionismo abstracto. Y un trabajo de síntesis abstracta, reducción del plano, que se daría en la pintura abstracta, ejemplificada en Kandinsky.

Y por otro lado, establece una segunda articulación que deriva a continuación en **el acontecimiento**. Que en la relación carne-casa, Deleuze (1991/1993) define como *el universo*. Un plano de composición que ofrece un "desmarcaje, de acuerdo a unas líneas de fuga que solo pasan por el territorio para abrirlo hacia el universo" (Deleuze, 1981/2008: 127) que relaciona *casa*, sistema, con la identidad del lugar que se *disuelve en variaciones de la Tierra*.

De algún modo, con respecto a la pintura, el acontecimiento aparece como en relación digamos al público, a lo que esa obra genera, como una fase más. O dicho en términos ricoeurianos, la apropiación e interpretación que hace quien lee un texto, o quien habita la arquitectura.

Entonces, finalmente, entre la instauración de ese primer diagrama, plano de inmanencia, intuitivo, pre-conceptual, pre-filosófico, el trabajo conceptual, pictórico, arquitectónico y su vuelta a un plano que fuga de nuevo al mundo, al acontecimiento, se produce el devenir de estas tres fases del pensamiento, que tantos puntos en común tienen, como hemos ido sugiriendo con nuestro análisis en términos de la distancia del texto y que a la vez nos sirve de analogía, modelo de comparación.

Conclusiones

Visto desde Ricoeur (1986), en *Del Texto a la acción*, entonces podríamos decir que el diagrama deleuzeano se convierte en la herramienta de Proyecto, o interfase, que relaciona a la apropiación intuitiva, la Experiencia -que ambos,

como ya dijimos, relacionan tanto con el concepto de *carne* en Merleau Ponty (1960), como con el *ser-ahí* heideggeriano (1927)- con ciertas Mediaciones operativas, como distanciamiento (texto) de la subjetividad, en uno y como máquina abstracta, en el otro. Donde Ricoeur habla de Mediaciones que relacionan la situación inicial con una nueva estructuración. El otro nos habla del *diagrama* como articulación entre dichos campos, además de que planteamos entender el proceso en sí, como un distanciamiento, como una mediación en la relación sujeto-objeto.

Y además, Deleuze plantea el *acontecimiento* como tercer elemento, el punto de llegada que da sentido necesariamente a cualquier proceso. Y en esta dirección podríamos decir que Ricoeur va más allá, planteando una simetría de operaciones y apropiaciones desde el campo de acontecimiento hacia el del Proyecto. En que la interfaz es la mediación del texto, de la fijación de la obra materializada. Proponiendo así, una distancia con el autor que asegura la cadena interpretativa como desaparición, entonces, de cualquier opinión originaria *trascendente*.

Para cerrar y extremando cierto esquematismo, podríamos decir que si en Derridá, la escritura, el texto, marca un quiebre, una diferencia, una deconstrucción de las intenciones del sujeto, del autor original con respecto a la multiplicidad de lecturas, interpretaciones, performances, traducciones posibles. Entonces, podríamos especular que Ricoeur (1986) intenta, finalmente, relacionar estas diferencias, con la capacidad de Interpretación, Comprensión, desde una subjetividad situada. Y así, lo que en Derridá pareciera funcionar como discurso analítico crítico, en Ricoeur (1986) se transforma en un proceso complejo analítico-operativo y en esto estaría más cerca de la *máquina abstracta* deleuzeana (1991/1993) y el devenir del acontecimiento.