

ARTE Y PENSAMIENTO EN GILLES DELEUZE. UNA EXPERIENCIA LÚDICO-ESTÉTICA MÁS ALLÁ DE LA INTERPRETACIÓN

Santiago Diaz
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen: El presente trabajo pretende establecer el potencial creativo que otorga el arte como un modo de pensamiento en la filosofía de Gilles Deleuze. La forma de expresión no representacional sino intensiva que produce el arte se presenta como una actividad del pensamiento que excede las maneras de interpretación basadas en el juicio estético. En este sentido, se propone que el arte es una experiencia lúdico-estética en tanto que permite una composición del caos sin perder las fuerzas creativas del mismo. Finalmente se discuten las interpretaciones de Jacques Rancière y Arnaud Villani sobre la posibilidad de una estética deleuziana.

Palabras clave: Estética, Arte, Juego, Interpretación, Deleuze.

Abstract: This work aims to establish the creative potential that gives art as a mode of thought in the philosophy of Gilles Deleuze. This form of expression is not representational but is intensive active forces. This is presented as a thinking activity that exceeds ways of interpretation based on aesthetic judgment. In this sense, it's proposed that art is a Playful-aesthetic experience while allowing a composition of chaos without losing the creative forces of the same. Finally we discuss the interpretations of Jacques Rancière and Arnaud Villani on the possibility of Deleuzian aesthetics.

Keywords: Aesthetic, Art, Game, Interpretation, Deleuze.

I.- Apertura(s)... Del Caos al Pensamiento (artístico)

“abrir o hendir, igualar lo infinito...”¹

Una apertura es una cuestión de videncia, eso que deviene tan intolerable que desborda y estalla toda percepción conocida para liberar un universo intangible de sinsentido. El arte es vidente porque invoca las sensaciones que persisten y encarnan el acontecimiento para abrir en lo finito toda la potencia del infinito. Es lo propio del arte, una

apertura que desprende y hace vibrar las sensaciones, las acopla y las abre, en un movimiento de composición y conservación de su infinitud. Por ello, no se debe confundir el arte con el caos, sino que es una *composición del caos*² que brinda la dinámica de una variedad nueva en el mundo; el artista es creador de composiciones abiertas que inventan nuevos afectos, los muestra en su obra y los hace devenir en el mundo como línea trazada en el universo. Un caos compuesto que en su forma inestable y momentánea denuncia toda conformación reactiva del mundo; no como una operación *desinteresada*, ni con una finalidad sublime, sino tan sólo desde la profunda afirmación de las fuerzas creativas de la vida, de una vida activa que es *el más alto poder de lo falso*³ y que estimula la potencia fabuladora de lo nuevo. Esto hace que el arte sea una de las formas de constituir nuevos modos de vida⁴, donde el pensamiento toma fuerza inactual e introduce una apertura sensible jamás percibida, donde pensar deviene una experiencia vital y sentir una variación del pensamiento. Por tanto, el arte como modo creativo de pensamiento es el poder que afirma la vida, simultáneamente como la vida es la fuerza activa del pensamiento⁵.

Se piensa, se siente, se vive: una tríada indiscernible de creación abierta al devenir. Y el arte abre esas zonas de indiscernibilidad⁶ que permiten un devenir-otro, constituyendo una intensidad en variación más que una consolidación de identidades adheridas a la memoria, la conciencia, el juicio o todo lo que instaure una organización de poder. Se trata más bien de una vida no orgánica compuesta de trayectos, devenires y fluctuaciones que tejen un programa cartográfico extenso e intenso tan solo poblado por multitudes efectuadas en la efímera transición de lo evanescente⁷. El arte no tiene más interés que liberar espacios de vida para componer una topología dinámica de las multiplicidades; un interés, en definitiva, estético-político.

Deleuze hace del arte no tanto una discusión sobre un objeto particular vinculado tradicionalmente al orden estético, por caso: lo bello, lo sublime, etc., sino un problema del pensamiento mismo. Específicamente, hace del arte un problema del pensamiento en directa relación con la vida, donde interesan más los efectos materiales que introducen nuevos horizontes vitales que las figuras posibles de una obra novedosa. En este sentido, el arte es un modo particular de captura de fuerzas infinitas⁸ y la obra de arte una producción de signos⁹ que efectúan la *génesis sensible del pensamiento*¹⁰. Así, el arte se presenta, en la filosofía deleuziana, como una expresión creativa del pensamiento, en tanto que es un modo de componer el caos, desde el trazado de un plano de composición en el que se instauran bloques de sensaciones que perduran por efecto de ciertas figuras estéticas¹¹.

II.- De la interpretación a la experimentación... Una Estética Lúdica

*“Experimentad, no interpretéis jamás”*¹²

La filosofía se ha encargado, a lo largo de la historia, de establecer límites al pensamiento bajo la instauración de un sistema que ordene en formas regulares sus producciones más creativas. De ahí la constitución de una imagen *dogmática* del pensamiento¹³ que fije la dinámica propia del pensar e introduzca una dualidad que aplaste y esterilice sus expresiones. Esta imagen *dogmática* se estructura bajo una serie de postulados silenciosos que subsisten en el fondo de todo pensamiento como soporte a priori que condiciona su ejercicio creativo. En efecto, el sentido común, como postulado del pensamiento, y la buena voluntad de pensar colaboran para alcanzar, como finalidad última,

la solución que responda a la esencia de un problema; y esto evaluado bajo un régimen de legalidad que establece la frontera entre la verdad y el error como prueba fehaciente del recto camino al buen pensar. Así, se anhela una verdad que pueda reconocerse y representarse de modo proposicional, la cual es avalada por este sistema dual que guía las respuestas hacia la verdad del problema¹⁴. De este modo, la interpretación como elemento novedoso en el campo histórico de la especulación filosófica ha producido un avance que permite afianzar este sistema dual de verdad que confirma la intencionalidad de *querer, reconocer y fundar una verdad*¹⁵.

De algún modo, en el campo estético se ha producido algo muy similar que en lo filosófico, es decir, se ha establecido una imagen *dogmática* de la sensación, o mejor, del pensamiento artístico. El buen sentido del *gusto* estético que se guía por la armonía universal que produce el buen sentir en una constante evaluación entre lo agradable y lo desagradable, entre lo pulcro y lo hediondo, constituye el fondo gradual de reconocimiento de la verdad de las sensaciones¹⁶. Por ello, la representación como métrica del juicio estético elabora “moldes” sensibles bajo la forma de sentimientos reconocibles que hacen de la experiencia estética una interpretación de la conciencia reguladora. Lo bello y lo feo se ubican en los extremos sensibles que predeterminan las experiencias y efectúan un plan comparativo sobre los acontecimientos que reduce toda posibilidad innovación y sorpresa. Ciertamente, las disciplinas artísticas han sido seducidas por un *represor de tres cabezas*¹⁷ que desde la interpretación, la transformación y la enunciación (Freud, Marx y Saussure) las han condicionado al sentir “justo”, e incluso las han recluso a prisiones de sentimientos predeterminados, objetivos ocultos y expresiones comunicantes. Hoy, la semiótica y la informática, quizás sean nuevas máscaras de ese represor de justas intenciones que teje un límite infranqueable a la experimentación artística. Incluso, la música no queda fuera de esta imagen *dogmática* de la sensación; por ejemplo, al restringir la experiencia musical a un conjunto de sentimientos reconocibles que guía la expresión del compositor y lo condiciona en su actividad creativa¹⁸.

Aquí es donde el arte, como modo de pensamiento, debe dejar en el camino el buen sentido¹⁹ y abrir el campo afectivo de fuerzas que arremeten con violencia, una desestabilización que arrastra al límite las “facultades” perceptivas entrando en una disonancia que las excita y las desdibuja²⁰. Esta apertura del arte por fuera del reconocimiento y la imitación se tiende en un Exterior inaprensible, intensamente productivo de encuentros singulares, múltiples y no definidos, los cuales tornan indiscernibles las distinciones clásicas de la forma y el contenido²¹, entre otras *perversiones*. El arte se abre a su intensidad creativa como un pensamiento sin imagen, sin nada que determine el límite entre la vida y la escritura, el trazo o la composición²². Para esto es necesario hacer *huir* la interpretación, el significante y la subjetividad, todos rostros de una misma figura molar y arborescente, que enraízan los flujos vitales en marcos direccionados por la finalidad, la representación y el esencialismo. Hacer devenir la vida en arte, y éste una experiencia-vital es la apuesta de la estética deleuziana.

En tu rostro y en tus ojos siempre se ve tu secreto. Pierde el rostro. Sé capaz de amar sin recuerdo, sin fantasma y sin interpretación, sin pararse a recapitular. Que tan solo haya flujos, flujos que unas veces se agotan, se congelan o se desbordan, y otras se conjugan o se separan... En las líneas de fuga tan sólo puede haber una cosa: experimentación-vida.²³

Efectivamente, la estética se desprende de la interpretación artística para devenir una experiencia-vital, un juego indiscernible entre vida artística y arte vital, donde todo se resuelve en procesos infinitos de experimentación, o bien, *protocolos de experiencia*, los

cuales permiten configurar puntos de orientación provisorios para conducir una experiencia que *desborda nuestra capacidad de previsión*²⁴. De hecho, es una experiencia *extrema* que se efectúa fuera de los planes determinantes de los sentimientos, las intenciones de la conciencia o las enunciaciones significantes²⁵; una experiencia *límite* que sobrepasa toda interpretación, toda hermenéutica²⁶, para tornarse un modo expresivo del pensamiento artístico²⁷. Ciertamente, al experimentar no se presenta el efecto o estímulo de una interacción linealmente establecida que tendría como resultado un sentimiento reconocido; sino que al experimentar se inventa un plano abierto de multiplicidades intensivas nunca reconocibles y difíciles de significar, que fuerza los límites de lo sensible al constituirse a sí mismo como lo percibido y, a su vez, como lo nunca antes percibido²⁸. Un movimiento de apertura infinita a lo nuevo, a lo actual de la sensación que se escapa de lo sentido como relación entre un sujeto y un objeto. Así, la experimentación deleuziana del arte, entendida como bloque inmanente de fuerzas heterogéneas, configura una estética afectiva de las intensidades singulares²⁹.

Por lo demás, si se piensa la estética como un modo particular de practicar una hermenéutica del arte, se recurre al juicio de una conciencia legisladora³⁰ que establece una relación lineal y particular, consecuente con los datos percibidos por los sentidos. En ese caso, el juicio remite al supuesto de la organización taxonómica de la percepción, que distingue los órganos como unidades funcionales biológicas responsables de sensaciones ligadas unilateralmente a dichos órganos. Un cuerpo ordenado, siente de manera ordenada y, por tanto, juzga sus sensaciones de manera justa; pero esto impide toda actualidad de la sensación, al anular su potencia intempestiva bajo los filtros orgánicos de los sentidos.

El juicio impide la llegada de cualquier nuevo modo de existencia. Pues éste se crea por sus propias fuerzas, es decir por las fuerzas que sabe captar, y vale por sí mismo, en tanto en cuanto hace que exista la nueva combinación. Tal vez sea éste el secreto: hacer que exista, no juzgar (...) ¿Qué juicio de experto en arte podría referirse a la obra venidera? No tenemos por qué juzgar los demás existentes, sino sentir si nos convienen o no nos convienen, es decir, si nos aportan fuerzas o bien nos remiten a las miserias de la guerra, a las pobreza del sueño, a los rigores de la organización.³¹

Entre tanto, la estética de la experimentación, no hace referencia a la sensación unívoca del órgano³², sino a un movimiento sin forma, sin rostro, sin sujeto, que conecta a velocidad infinita la des-organización inmanente de lo sensible; por tanto, el pensamiento *experiencial* del arte no responde a un juicio posible que viabilice la interpretación, puesto que destituye el juicio estético mediante la vitalidad de la lucha como *vitalidad no orgánica que completa la fuerza con la fuerza, y enriquece aquello de lo que se apodera*³³. Aquí se desvanece el soporte estable que admite un mundo objetivo percibido y sujetos activos de percepción, se deshace el mundo en flujos interactivos de fuerzas impersonales que superan todas las dicotomías entre subjetividad y objetividad³⁴. La experiencia estética deleuziana como despliegue de una vitalidad no orgánica que disuelve toda subjetividad y todo juicio como valor trascendente, efectúa un pensamiento artístico³⁵ que experimenta las afecciones de las fuerzas heterogéneas involucradas en la obra como una evaluación inmanente de su potencial inactual³⁶.

La experiencia creativa del pensamiento artístico, es decir, una estética de la des-organización de la experiencia interpretativa, desborda los límites de la subjetividad y del juicio para desplegarse en el campo de batalla más próximo: el cuerpo. En este terreno, la vitalidad no organizada prolifera en el cuerpo haciendo pasar intensidades, produciendo y conectando fuerzas múltiples en un *spatium* inextenso³⁷. Así, el juicio queda relegado a la

indiferencia de lo impersonal, su interpretación roza la inocencia, es el tiempo del *cuerpo sin órganos*³⁸ como población de intensidades que libera fuerzas perceptibles e imperceptibles, en un juego inmanente de producción afirmativa. Un pensamiento estético que penetra y se efectúa en los cuerpos, que se experimenta *entre* los cuerpos tramados de afecciones³⁹, a partir de una potencia de interacción infinita que excede e inunda de modo inmanente los organismos, los juicios y la conciencia⁴⁰.

Una experiencia de esta índole no puede más que des-organizar ese cuerpo pensado como *herramienta* de la experiencia y que se estructura bajo la homologación de una sensación a un órgano particular, que divide y fragmenta la experiencia en la relación órgano-capacidad (oído-audible; ojo-visible; lengua-gustativa; nariz-olfativa; piel-sintiente). En un plan de inmanencia, el cuerpo se expande en órganos *indeterminados*⁴¹ que se pliegan y despliegan en zonas graduales que entran en vibración para coincidir en un polo sensible de variación transitoria, esto es *experimentar* lúdicamente esa *pura multiplicidad de inmanencia*⁴² que es el CsO⁴³. Efectivamente, des-organizar las sensaciones condicionadas al cuerpo orgánico, el cual es subordinado a la regulación de una subjetividad interpretante y promotora del juicio estético, es la experiencia de una estética *lúdica* que experimenta la actualidad de una vitalidad no orgánica como intervención de lo *nuevo*; que inventa un experimentalismo abierto a partir de establecer *las condiciones de emergencia de lo nuevo, lo no pensado aún*⁴⁴.

En este sentido, lo nuevo emerge como vitalidad en la obra artística, conmueve las fuerzas que le dan vida, y así la obra impulsa una experiencia *pura* que excede la sensación subjetiva y la materialidad objetiva, se instala en medio de éstas, inaugurando conexiones inesperadas y vitales⁴⁵. Una experiencia sensible que no se produce sino a fuerza de multiplicidades interactivas que diagraman una constelación variable y siempre nueva⁴⁶, dejando de lado toda configuración previa de las sensaciones que pueden servir de modelo representativo de la experiencia⁴⁷.

...el artista comienza mirando en torno suyo, en todos los medios, pero para captar la huella de la creación en lo creado, la naturaleza naturalizante en la naturaleza naturalizada; y luego, instalándose “en los límites de la tierra”, se interesa por el microscopio, por los cristales, por las moléculas, por los átomos y partículas, y no por la coherencia científica, sino por el movimiento, nada más que por el movimiento inmanente; el artista se dice a sí mismo que este mundo ha tenido aspectos diferentes, y que aún tendrá otros, que ya tiene otros en otros planetas; por último, se abre al Cosmos para captar sus fuerzas en una “obra”.⁴⁸

La estética *lúdica* deleuziana, como modo de pensamiento creativo que afirma las intensidades inmanentes de las sensaciones, es una apuesta a la *sensación porvenir*, es decir, una búsqueda de las condiciones de sensibilidad que abren a *nuevas* sensaciones para que pueblen el desierto de lo sensible. Pero aquí, lo *nuevo*, no es lo novedoso o lo que se presenta en superficie como noticia, sino lo que hace que podamos percibir de otro modo fuera de todo tiempo y espacio determinado, es lo no pensado aún pero que subyace impaciente en la sensación indecible, impensable, impronunciable. Por ello, Deleuze afirma que *pensar es experimentar, pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de verdad y que son más exigentes que ella.*⁴⁹ Porque lo nuevo es parte del trasfondo íntimo de la experimentación que excede el tiempo de *Chronos*, en tanto que es lo que acontece de manera intempestiva y no establecida⁵⁰, surge con la potencia de lo inactual⁵¹.

Por otro lado, y en otra línea de trabajo, esta estética ha sido interpretada como una superación de la poética que, escapando a toda formalización de las actividades artísticas, se posiciona como *un modo de pensamiento que se despliega a propósito de ellas*⁵². Las interviene bajo una cuestión más profunda que la caracterización propia de cada estilo artístico o la clasificación en estructuras predeterminadas que ofrecen las poéticas. Según Rancière, la estética interroga lo sensible y esa potencia creativa que lo mantiene inasible en un movimiento que subyace al pensamiento⁵³. En efecto, desde la búsqueda del “ser de la sensación” y de la “histeria” como elementos propios del abordaje deleuziano sobre el arte, se propone una doble juego estético que, por un lado, establece un ejercicio de desfiguración del mundo de la representación –el cual está basado en los “datos figurativos”–, una *histeria de lo perceptivo*, la cual abre una tensión de fuerzas en devenir que liberan las formas figurativas. Por otro lado, una travesía hacia la verdad de lo sensible, el *Ser de lo sensible* o lo espiritual puro⁵⁴, lo que posiciona de manera fuerte el *aistheton* por fuera de las estructuras habituales de lo sensible. En este sentido, Rancière, presenta la estética como un modo de pensamiento que hace de la obra un sensible heterogéneo, como *zona de lo sensible*⁵⁵ que se diferencia de las leyes ordinarias del universo de las sensaciones y expone la influencia de una potencia de orden *espiritual*⁵⁶. En efecto, la estética es pensamiento *que no piensa* sino como potencia sensible del pensamiento que introduce la fuerza de lo heterogéneo en la obra, *potencia espiritual que ilumina y consume todo*⁵⁷.

Entre tanto, Arnaud Villani, realiza una crítica a la propuesta de Rancière, en cuanto que éste presenta la estética deleuziana como *alegoría* del destino del arte⁵⁸ y la histeria como figura *alegórica* del desierto⁵⁹, lo que implica una doble obturación del caudal enunciativo de dichos conceptos arrastrándolos a las tierras infértiles de una nada acuciante. Justamente, lo alegórico propicia paralelamente una forma de ocultamiento y de organización, y en ambos casos un bloqueo, de las intensidades que afectan y se producen en la obra; o sea, es un modo de ocultar la *desaceleración* que la obra realiza con las fuerzas que la intervienen. En todo caso, no se trata de una imagen vacía y ausente que se cristaliza en la esterilidad del desierto, dice Villani, sino de un *bloque* pleno de interacciones en permanente mutación; un *desierto multitudinario*, poblado de singularidades, de pliegues y de multiplicidades que se producen afirmativamente en una simbiosis indiscernible entre lo sensible del pensamiento y la actualidad expresiva de las cosas⁶⁰. *El desierto* solo puede experimentarse, no interpretarse ni juzgarse, porque desborda los límites que distinguen espacios y objetos definidos; es una experiencia extrema de lo *inorgánizado* del cuerpo en conexión constante con las sensaciones, las cuales producen umbrales perceptivos⁶¹ que introducen las fuerzas del *afuera*, y que al mismo tiempo que desorganiza, posibilita el ordenamiento momentáneo y provisorio del cuerpo vital⁶². Es necesario dejar crecer el desierto en la obra y que sus singularidades, sus multiplicidades, sus fuerzas y afecciones, instalen una zona de indiscernibilidad productiva de lo sensible; así, una vez liberada de toda forma y contenido determinado, dejar que emerja en el cuerpo de la obra un umbral intenso que propicie el devenir incesante de lo nuevo. Aquí es donde lo estético transita de manera indistinguible entre lo ético y lo político⁶³. Una ontología *experiencial* de lo sensible que es a la vez una estética nómada, una política del desierto, una ética inorgánica. Por ello el “ser de la sensación” no es alegoría ni metáfora, sino que es *lo que no puede ser sentido empíricamente y que no puede ser sino sentido trascendentalmente*, es decir, en el *diferecial* de potencial intensivo que marca la génesis de la sensación⁶⁴, constituyendo así un ritmo activo que expresa no solo la gestación de lo

artístico, sino del orden constitutivo de toda realidad. En definitiva, la estética deleuziana es un modo de hacer huir la representación, la forma, el contenido, la figura y todo lo que hace estéril la creación artística, para promover modos nuevos posicionamientos vitales y forzar los límites perceptivos hacia una experiencia pura, es decir, en un devenir inasible que disuelve toda referencia, finalidad o esperanza.

Lo *estético* en Deleuze se desliza en juegos diferenciales que fluctúan entre disciplinas y teorías diversas no necesariamente de orden artístico. Por ello, no es una Estética Mayor⁶⁵ que define formalmente las experiencias artísticas, sino una *estética menor* que piensa la especificidad del arte y a la vez lo comunica y desdibuja en zonas extranjeras con todo lo no artístico⁶⁶; además si bien piensa las artes particulares como una Estética Mayor es tan solo para crear un devenir-arte de la filosofía, un arte filosófico sin esteticidad doctrinaria ni dogma filosófico que condicione la producción creativa de lo vital. En todo caso, una *estética menor* responde a esa triple conjugación de un fuerte coeficiente de desterritorialización, con una impronta (micro)política y con una enunciación colectiva que brinda pluralidad a lo que se considera un expresión propia de la individualidad⁶⁷. Es decir, una *estética menor* procede deshaciendo los límites de una experiencia mayoritaria, acabada y definida, *a partir de líneas de fuga que corresponden a su manera de avanzar y de atacar*⁶⁸. La minoración estética es un modo de lo creativo que hace de las expresiones artísticas un proceso positivo de *desorganización activa* de las normas del arte mayor, tanto en lo material, como en lo individual (artista) y lo social (recepción)⁶⁹. Bajo esta apuesta desbaratadora de lo convencional, se introduce una *variación continua* que deja libre el uso intensivo del arte, su uso *lúdico*. Es por ello que lo *menor* es el modo operativo de la estética lúdica, en tanto que hace proliferar las intensidades de ese continuum material expresivo⁷⁰ que subyace en los sistemas cerrados y constantes.

Definitivamente, la estética *lúdica* deleuziana es el diagrama abierto de un pensamiento ilimitado que expresa la inmanencia de la vida en su materialidad más dinámica; una estética intensiva de fuerzas libremente creativas, de cuerpos no organizados, de afectos impersonales, de sentidos a-significantes. Es un pensamiento estético que hace de la obra una zona de coexistencias inasibles que involucra fuerzas múltiples e imperceptibles y que captura sus potencias expresivas en una constelación efectiva y versátil, constituyendo un mundo *lúdico* afectado de sensaciones relacionales a-subjetivas. Por ello, lo sensible puro como modo expresivo de lo estético, es un juego inmanente que expresa la resonancia íntima del mundo, de las cosas, de lo envolvente que enlaza infinitas relaciones perceptibles y no perceptibles, visibles y no visibles, audibles y no audibles. Ese juego diferencial de heterogeneidades que abre el pensamiento a nuevas formas vitales, puede comprenderse como un *vitalismo*⁷¹ *lúdico-estético* que hace de la potencia creativa del pensamiento una insistente apertura a la experiencia afirmativa de un devenir intensamente anónimo.

¹ Deleuze, G. & Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona. Anagrama, 1993, p. 199.

² *Ibid.*, pp. 205-206.

³ Deleuze, G.: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2002, pp. 144-145; Cf. Deleuze, G.: *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2009, p. 181: “La potencia de lo falso no existe sino bajo el aspecto de una serie de potencias, que se remiten siempre unas a otras y que pasan unas a otras...”

⁴ Deleuze, G.: *Nietzsche y la filosofía*. Op. Cit., p. 143: “Pensar significaría: descubrir, inventar nuevas posibilidades de vida”; Cf. Deleuze, G.: *La Imagen-tiempo*. Op. Cit., p. 191.

- ⁵ Deleuze, G.: *Nietzsche y la filosofía*. Op. Cit., p. 143.
- ⁶ Cf. Deleuze, G.: *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Madrid: Editora Nacional, 2002, p. 26; Sauvagnargues, A.: *Deleuze et l'Art*. Paris: PUF, 2009, p. 66; Sauvagnargues, A.: *Deleuze. Del animal al arte*. Bs. As.: Amorrortu, 2006, p. 14.
- ⁷ Cf. Cangi, A.: *Deleuze: una introducción*. Bs. As.: Quadrata, 2011, p. 178.
- ⁸ Cf. Mengue, P.: *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Bs. As.: Las Cuarenta, 2008, p. 351.
- ⁹ Deleuze, G.: *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 7.
- ¹⁰ Cf. Sauvagnargues, A.: *Deleuze et l'Art*. Op. Cit., pp. 253-254
- ¹¹ Cf. Deleuze, G. & Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?* Op. Cit., p. 199.
- ¹² Deleuze, G.: *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980, p. 61.
- ¹³ Cf. Deleuze, G.: *Nietzsche y la filosofía*. Op. Cit., pp. 146-156; Deleuze, G.: *Proust y los signos*. Op. Cit., pp. 177-185; Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*. Barcelona: Amorrortu, 2002, pp. 201-255.
- ¹⁴ Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*. Op. Cit., 254-255.
- ¹⁵ Cf. Zourabichvili, F.: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Bs. As.: Amorrortu, 2004, pp. 14-28
- ¹⁶ Cf. Burke, E.: "Sobre el gusto" en *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Altaya, 1998, pp. 7-19.
- ¹⁷ Deleuze, G.: *Diálogos*. Op. Cit., p. 22.
- ¹⁸ Cf. Higgins, S.: "A Deleuzian Noise-Excavating the Body of Abstract Sound" en Hulse, B. & Nesbitt, N. (Eds.): *Sounding the virtual. Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. NY: Ashgate, 2010, pp. 56-57.
- ¹⁹ Cf. Deleuze, G.: *Lógica del sentido*. Barcelona. Editorial Planeta-De Agostini, 1994, pp. 92-98.
- ²⁰ Cf. Deleuze, G.: *Diálogos*. Op. Cit., p. 34.
- ²¹ Cf. Sontag, S.: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Bs. As.: Debolsillo, 2008, p. 16.
- ²² Deleuze, G.: *Diálogos*. Op. Cit., p. 35.
- ²³ *Ibíd.*, pp. 60-61.
- ²⁴ *Ibíd.*, 1980, p. 61.
- ²⁵ Deleuze, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 1997, p. 285.
- ²⁶ Cf. Sontag, S.: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Op. Cit., p. 27.
- ²⁷ Cf. Sauvagnargues, A.: *Deleuze et l'Art*. Op. Cit., pp. 55-56
- ²⁸ Deleuze, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas*. Op. Cit., p. 283.
- ²⁹ Cf. Deleuze, G.: *L'île Déserte. Textes et Entretiens 1953-1974*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 189; Cf. Sauvagnargues, A.: *Deleuze et l'Art*. Op. Cit., pp. 109-111
- ³⁰ Cf. Kant, I.: *Crítica del juicio*. Bs. As.: Losada, 1961, p. 22; p. 34.
- ³¹ Deleuze, G.: *Crítica y Clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996, p. 188.
- ³² Deleuze, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas*. Op. Cit., p. 499. Cf. Jacob, F.: *La lógica de lo viviente. Una historia de la herencia*. Barcelona: Editorial Laia, 1973, pp. 201-214; Sauvagnargues, A.: *Deleuze. Del animal al arte*. Bs. As.: Amorrortu, 2006, pp. 46-53; Serres, M.: *Variaciones Sobre el Cuerpo*. Bs. As.: FCE, 2011, pp. 35-36;
- ³³ Deleuze, G.: *Crítica y Clínica*. Op. Cit., p. 186.
- ³⁴ *Ibíd.*, p. 188.
- ³⁵ Rachman, J.: *Deleuze. Un mapa*. Bs. As.: Nueva Visión, 2007, p. 10.
- ³⁶ Cf. Deleuze, G.: *La Imagen-tiempo*. Op. Cit., p. 191.
- ³⁷ Deleuze, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas*. Op. Cit., p. 158.
- ³⁸ Cf. *Ibíd.*, pp. 155-170.
- ³⁹ Cf. Deleuze, G.: *La Imagen-tiempo*. Op. Cit., p. 188.
- ⁴⁰ Cf. Deleuze, G.: *Crítica y Clínica*. Op. Cit., 183; Deleuze, G.: *Diálogos*. Op. Cit., p. 76: "Convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo, convertir el pensamiento en una fuerza que no se reduzca a la conciencia".
- ⁴¹ Cf. Deleuze, G.: *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Op. Cit., p. 50; Serres, M.: *Variaciones Sobre el Cuerpo*, Bs. As.: FCE, 2011, p. 35.
- ⁴² Deleuze, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas*. Op. Cit., p. 162.
- ⁴³ Deleuze, G.: *Crítica y Clínica*. Op. Cit., p. 182: "El cuerpo sin órganos es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa."
- ⁴⁴ Rachman, J.: *Deleuze. Un mapa*. Op. Cit., p. 22.

-
- ⁴⁵ Deleuze, G.: *Lógica del sentido*. Op. Cit., pp. 261-262: “La estética sufre de una dualidad desgarradora. Designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real. Para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia en general devengan a su vez condiciones de la experiencia real; la obra de arte, por su parte, aparece entonces realmente como experimentación”.
- ⁴⁶ Rachman, J.: *Deleuze. Un mapa*. Op. Cit., p. 12.
- ⁴⁷ *Ibíd.*, p. 27.
- ⁴⁸ Deleuze, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas*. Op. Cit., p. 342.
- ⁴⁹ Deleuze, G. & Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?* Op. Cit., p. 112.
- ⁵⁰ Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*. Op. Cit., p. 210. Cf. Mengue, P.: *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Op. Cit., p. 138, n. 8.
- ⁵¹ Deleuze, G.: *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1996, pp. 140-141.
- ⁵² Rancière, J. “¿Existe una estética deleuziana?”, en Alliez, E. (comp.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica. Encuentros Internacionales Gilles Deleuze. Rio de Janeiro-Sao Paulo, 1996*. Medellín: Revista Euphorion, 2001, p. 205.
- ⁵³ *Ídem*.
- ⁵⁴ *Ibíd.*, p. 208.
- ⁵⁵ *Ibíd.*, p. 209.
- ⁵⁶ *Ibíd.*, p. 210.
- ⁵⁷ *Ibíd.*, p. 209.
- ⁵⁸ *Ibíd.*, p. 211.
- ⁵⁹ Villani, A.: “De la estética a la estética: Deleuze y la cuestión del arte”, en Beaulieu, A. (Coord.): *Deleuze y su herencia filosófica*. Bs. As.: Campo de ideas, 2007, p. 89.
- ⁶⁰ *Ibíd.*, p. 91.
- ⁶¹ Deleuze, G.: *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Op. Cit., p. 47.
- ⁶² Villani Villani, A.: “De la estética a la estética: Deleuze y la cuestión del arte”, Op. Cit., p. 92.
- ⁶³ *Ibíd.*, p. 94.
- ⁶⁴ *Ibíd.*, p. 94.
- ⁶⁵ Lo Mayor como un proceso donde *de un pensamiento se hace una doctrina, de una manera de vivir se hace una cultura, de un acontecimiento se hace la historia. Se pretende así reconocer y admirar, pero de hecho se normaliza*. Cf. Bene, C. & Deleuze, G.: *Superposiciones*. Bs. As.: Ediciones Artes del Sur, 2003, p. 83.
- ⁶⁶ Cf. Cherniavsky, A.: “Filosofía del arte y arte filosófico en Gilles Deleuze” en *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*. Año VII, N° 4-5. Primavera de 2007, pp. 197-198.
- ⁶⁷ Cf. Deleuze, G. & Guattari, F.: *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990, pp. 28-31.
- ⁶⁸ Deleuze, G.: *Diálogos*. Op. Cit., p. 56.
- ⁶⁹ Cf. Sauvagnargues, A.: *Deleuze. Del animal al arte*. Op. Cit., p. 60.
- ⁷⁰ Cf. Deleuze, G. & Guattari, F.: *Kafka. Por una literatura menor*. Op. Cit., p. 125; Deleuze, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas*. Op. Cit., p. 144.
- ⁷¹ Deleuze, G.: *Conversaciones. 1972-1990*. Op. Cit., p. 228: “Todo cuanto he escrito –al menos así lo espero– ha sido vitalista...”.