

# **Naturaleza, arte y territorio**

Monografía de grado como requisito para optar al título de Profesional en  
Filosofía

Escuela de Ciencias Humanas  
Programa de Filosofía

Director: Adolfo Chaparro PhD.

Presentado por

Juan Camilo Roa Corredor

Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario

Bogotá, 2017

## Naturaleza, arte y territorio

### Nature, art and territory

*“El arte es una territorialización expresiva”*

*Anne Sauvagnargues*

Juan Camilo Roa Corredor\*

#### Resumen

El presente texto busca explorar la relación arte-naturaleza-territorio a partir de un estudio conjunto y simultáneo de las nociones de *pliegue* y de *ritornelo*, tomadas de la propuesta del filósofo Gilles Deleuze y del psicoanalista Félix Guattari. Estos conceptos se convierten en los dos pilares conceptuales fundamentales sobre los cuales descansa la noción de geo-estética, entendida como el giro espacial que acontece en la estética, esto es, el interés emergente sobre la disciplina geográfica que permite una teorización estética del espacio. Con la geo-estética no se busca eliminar el componente humano en las artes, sino poner de manifiesto que existe más arte en natura de lo que creíamos, y que el ritornelo y el pliegue pueden ser empleados para graduar y modular la relación entre seres vivos, arte y territorio. El pliegue tiene una realización matemática y topológica que, siendo radicalmente humana, muestra más claramente el carácter expresivo, no humano, de la naturaleza. El ritornelo, por su parte, es ese eterno retorno que da origen a la génesis del arte con la constitución de un territorio. Con el pliegue y el ritornelo es posible defender el arte como geo-grafía, como constante transformación territorial y expresiva del medio, del paisaje, abrir la puerta a la geo-estética.

**Palabras clave:** Territorio, Pliegue, Geo-estética, Ritornelo, Barroco, Espacio.

#### Abstract

This paper seeks to explore the art-nature-territory relationship, based on a conjointly and simultaneous study of the ply and ritornello notions, taken from the proposal of the philosopher Gilles Deleuze and the psychoanalyst Félix Guattari. These concepts become the fundamental basis on which rests the notion of geo-aesthetic, conceived as the spatial turn that takes place in the aesthetics, that is, the emerging interest in the geographical discipline that allows an aesthetic theory of

---

\* Universidad del Rosario. [juan.roa@urosario.edu.co](mailto:juan.roa@urosario.edu.co)

the space. The geo-aesthetic doesn't aim to eliminate the human component in arts, but to demonstrate that there's more art in nature than we thought. The ritornello and the ply can be used to regulate the relationship between human beings, art and territory. The ply has a mathematical and topological realization that, being radically human, shows clearly the expressive quality, not human, of nature. By its side, the ritornello is conceived as the eternal return that gives place to the art genesis, with the constitution of a territory. With the ply and the ritornello it is possible to defend art as geography, as the constant territorial and expressive transformation of the environment, of the landscape, it is about making geo-aesthetics possible.

**Key Words:** Territory, Ply, Geo-aesthetic, Ritornello, Baroque, Space.

La posibilidad de una geo-estética se encuentra latente no solo en la filosofía del propio Gilles Deleuze, sino en las condiciones de posibilidad que permitan percatarse u observar la estética de la naturaleza. Pero no se trata de instalar el discurso deleuziano sobre el arte en el marco de la geo-estética, sino desplegar una reterritorialización para configurar los postulados deleuzianos en una nueva configuración, en la que la geo-estética sería el medio para desenmarañar el ovillo deleuziano, al tiempo que para crear otro ovillo nuevo. La concepción deleuziana de la filosofía como el constante ejercicio de creación de conceptos, desprendida de la visión historicista de la filosofía gobernada por el ejercicio contemplativo y sumada a la propuesta de una geo-filosofía, que se define por su vínculo con la Tierra y el territorio, recoge los movimientos que el pensamiento ha logrado disponer y que el filósofo articula, concretando esa forma de ser del pensamiento en estricta relación con el espacio mismo.

Deleuze concibe la filosofía como aquella actividad consistente en la continua creación de conceptos. Así pues, la filosofía no es un ejercicio contemplativo (como es entendida bajo el paradigma griego), tampoco es la indagación por el ser (como en la ontología heideggeriana), ni la búsqueda del consenso en el ejercicio comunicativo (como en la filosofía del lenguaje defendida desde la tribuna de Jürgen Habermas), sino el conjunto de movimientos por el cual la multiplicidad de conceptos deviene en la unicidad resultante de la creación de un concepto nuevo (totalidad fragmentaria). En efecto, para Deleuze los conceptos resultan fragmentarios, ya que éstos no siempre coinciden entre sí. Sin embargo, la filosofía logra reunirlos en un mismo plano, el plano de inmanencia, entendido como el horizonte que posibilita la aparición y el tránsito de los conceptos, la imagen del pensamiento.

Ahora bien, si los conceptos entran en el dominio de la filosofía, Deleuze apunta que los perceptos son propios del arte. Así, mientras la filosofía crea conceptos, el arte crea perceptos, que son conjuntos de percepciones y sensaciones que trascienden al sujeto que las experimenta, al artista y a la obra misma, toda vez que perduran incluso después que el artista ha abandonado su obra. Ambas, filosofía y arte, se enfrentan al caos de manera distinta; la primera lo hace a través de la creación de conceptos sobre el plano de inmanencia, mientras que la segunda lo hace a través de la creación de perceptos y afectos por medio de figuras estéticas que aparecen en un plano de composición.

Asistimos a un giro espacial en la estética, el cual hace viable hablar de una geo-estética, entendida a la manera de Amalia Boyer, no propiamente como la búsqueda de los orígenes o la génesis del arte en la Tierra, sino más bien como la búsqueda del arte a partir de la diversidad de medios que terminan por condicionarlo. En últimas, se trata de describir un paisaje del devenir minoritario en territorio,<sup>1</sup> es decir, la creación de algo nuevo, siempre inacabado, en curso, que se dice minoritario en tanto carece de modelo alguno, se erige como proceso constante, nunca definido, en un continuo cambio, y que es territorio ya que consiste en la construcción que permite la supervivencia de un sujeto, con la creación de huellas, el espacio habitado y apropiado, la subjetivación de sí mismo. Y es que, como se sostendrá en este escrito, el arte es un continuo ejercicio territorializante. Gilles Deleuze y Félix Guattari sostienen que la filosofía es una geo-filosofía, que nace gracias a un ambiente especulativo preciso y que se define por el vínculo con la Tierra y el territorio, afirmación que tiene gruesas implicaciones:

En primer lugar, establece la primacía de la geografía como modelo del pensamiento sobre la historia. Segundo, suplanta la pregunta del origen (histórico y necesario) de la filosofía por la pregunta (geográfica y contingente) acerca del “medio” que condiciona su aparición. Tercero, pone el pensamiento en relación directa con la Tierra y el territorio, en vez de representarlo como la relación mediada entre sujeto (cognoscente) y objeto (conocido). Se produce así el desplazamiento de un paradigma epistemológico hacia un paradigma ético-estético (Boyer, 2009: 23).

La importancia que entra a ocupar la geografía dentro de las ciencias sociales permite explorar nuevas teorías estéticas que pueden apoyar el proceso de construcción de la noción de geo-estética. En efecto, los problemas espaciales han llamado la atención al interior de las distintas disciplinas de las humanidades y han llevado a un revisionismo crítico de las sinergias entre historicidad y espacialidad, de forma tal que se propende por una visión que no reproduzca una reducción de lo espacial a lo histórico, sino que persiga su propia autonomía. Y es que si bien el espacio es producto de procesos y fenómenos naturales, éste se erige como el resultado de las acciones sociales que terminan transformando de una u otra forma el universo material (Boyer, 2009: 14).

---

<sup>1</sup> La cuestión radica en poder comprender la experiencia estética desde los diversos lugares desde la cual ésta es emitida. Entiendo el concepto de lugar como la articulación de la experiencia con el espacio mismo. Así, las relaciones espaciales asumen una gran importancia en el mundo del arte, en tanto el espacio es condición de posibilidad de la generación de la experiencia artística a muy distintos niveles, formando una simbiosis entre experiencia y espacio, la cual posibilita la noción de geo-estética.

Aun cuando no se desconoce la historicidad que puede rodear al arte, y la importancia de las lecturas del arte a partir de un modelo histórico o temporal, es preciso reconocer que el arte genera dinámicas que modifican los fenómenos culturales y transforman los espacios ya dados (además de generar otros nuevos), con lo que el espacio pasa a ocupar un lugar central al interior de las reflexiones en las preguntas por el arte, dadas las transformaciones de las relaciones sociales en espacios determinados. El giro espacial privilegia una comprensión de los fenómenos artísticos interpretados desde el aspecto espacial, pues se busca una descripción geográfica, si se quiere, del espacio, generando nuevas lógicas alrededor de las prácticas filosóficas y artísticas, por mencionar algunas, pues el giro espacial no se agota en la filosofía o en la estética. Bien apunta Boyer que "en lo que respecta a la filosofía, uno de los síntomas por los que se manifiesta el "giro espacial" es la crisis de la articulación entre historicidad y espacialidad debida ésta, a su vez, a una crisis más profunda del concepto de historia mismo" (Boyer, 2007: 160).<sup>2</sup>

En últimas, la discusión sobre el espacio termina por diversificarse y ampliarse, excediendo una visión muy limitada y estrictamente física de aquel concepto. He aquí que la geografía logra superar la noción del espacio absoluto, para aceptar y enfrentar una noción de espacio relativo, en la que los elementos que se articulan en los distintos espacios generan diversas configuraciones de los mismos, entendido el espacio como un producto natural y un subproducto de las transformaciones sociales, al mismo tiempo. Por su parte, la crisis del modelo histórico se explica por el fracaso y la caída de los grandes relatos de la historia universal, caracterizados por una visión teleológica de la misma que termina legitimando su propio fin, dando lugar a las visiones que abogan por los pequeños relatos, en defensa de discursos que privilegian la deconstrucción de la historia, para mostrar la multiplicidad y lo fragmentario, permitiendo una estética de la diferencia. Al respecto, añade Boyer que "si bien hay que tener cuidado de no caer en una representación a-histórica del mundo contemporáneo, se trata más bien de buscar otras formas de articulación entre lo histórico y lo espacial, una en la que lo espacial no sea deducido de lo temporal sino que tenga su propio régimen y autonomía. Es necesario superar la "época de la imagen histórica del mundo" y desuturar la identidad

---

<sup>2</sup> El presente texto no se ocupará del problema de la crisis del concepto de historicidad, pero sí pretende, secundariamente, poner de manifiesto que con el giro espacial es posible descubrir nuevas lógicas que permitan una teorización estética del espacio, que de otra manera se antojarían difíciles.

entre historia y tiempo humano. El espacio no puede seguir subordinado al tiempo” (Boyer, 2007: 160). Con el denominado “giro espacial” que sucede al interior de las ciencias sociales, asistimos a una revaluación de los problemas espaciales en los niveles teórico y práctico, de ahí que sean posibles nuevos postulados sensibles a una noción de espacio relativo, en contraposición a la idea de espacio absoluto defendida desde los discursos regidos por una visión dominante del elemento temporal sobre el espacial. Consecuentemente, hay un cuestionamiento del concepto de Historia bajo la tradición idealista de la modernidad. La importancia que entra a ocupar el espacio permite condiciones de posibilidad que abren la puerta a la filosofía a pensar la relación pensamiento-tierra-territorio.

En el presente texto se intentará desarrollar una noción de la geo-estética, afirmando que ella sirve de referencia a la pregunta por el arte, estableciendo los presupuestos a partir de los cuales es posible pensar la idea, aun cuando dicha posibilidad estaba ya contenida en su presupuesto, el espacio. Para ello, se expondrá que el *pliegue* y el *ritornelo* son los conceptos fundamentales de la geo-estética, en tanto estética de la geología, de lo terrestre, piezas elementales que se inscriben en un mismo movimiento de composición atravesada por el caos, y que de la naturaleza misma puede surgir el arte, pues si se acepta, como se mencionó antes, que el arte es un continuo ejercicio territorializante<sup>3</sup>, no resulta extraña la afirmación propuesta, toda vez que la territorialización precisa de un espacio que sea territorializado; la naturaleza provee ese espacio y permite la emergencia del arte a través de su territorialización, expresividad que termina por manifestarse en el espacio mismo, naturaleza intervenida y/o no intervenida. Así, la importancia del espacio permite cuestionar la preponderancia del elemento temporal en el discurso artístico y posibilita nuevas lecturas de la estética, entre las cuales se inscribe la geo-estética, con su idea de la naturaleza como arte y su fijación en los problemas espaciales.

Adicionalmente, la noción de geo-estética permite reevaluar la relación convencional que se ha terminado por imponer entre obra, artista y espectador. La afirmación según la cual existe arte en la naturaleza lleva consigo un debilitamiento de las nociones tradicionales de obra, artista y espectador; permite la concepción de la obra inacabada y

---

<sup>3</sup> La lectura del arte como territorialización con componentes expresivos (afectos y perceptos) la tomo de Deleuze y Guattari y se verá desarrollada en el segundo capítulo de este escrito.

en constante transformación (pues la naturaleza es objeto de continuos cambios por diversos fenómenos); posibilita una democratización del arte, toda vez que lo extrae del museo y de las galerías y lo lleva a la cotidianidad, al acceso de todos y todas; admite una visión del arte ya no como una práctica generadora de objetos (obras), sino como una concepción de las maneras de ser de tales objetos (nuevas miradas que consienten rescatar manifestaciones artísticas donde éstas antes no resultaban inteligibles) y acepta nuevas teorizaciones de la práctica artística.

El texto lo trabajaré sobre tres momentos (naturaleza, territorio y arte). En un primer momento buscaré argumentar que el pliegue está presente en la Tierra, en la geología; de manera que hay un germen artístico, si se quiere, presente en la misma naturaleza y sin que medie la acción del hombre. En un segundo momento pretenderé señalar al ritornelo, creación artística territorializante, como la emergencia del arte, tal y como la conciben Deleuze y Guattari, en la que la creación del territorio asume un rol protagónico en el ejercicio creativo y artístico y en el que el pliegue se torna aún más evidente, revelando a través de distintas obras artísticas la importancia de las fuerzas de la naturaleza como procesos de creación artística. Finalmente, buscaré argüir que para la concepción de una geo-estética se han de necesitar unas condiciones de posibilidad que hagan viable la inteligibilidad y visibilidad de una estética de lo terrestre, y que ella goza de vigencia con expresiones artísticas de vanguardia, todo en virtud del giro espacial, para lo cual citaré algunos ejemplos concretos de intervenciones del hombre en la naturaleza entendidas como expresiones artísticas y concluiré el texto con unos comentarios generales recogidos de la argumentación desplegada en el escrito y que orbitan alrededor del concepto de geo-estética que acá se expondrá.

## **1. LA DIMENSIÓN TOPOLÓGICA DEL PLIEGUE**

En *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Deleuze busca exponer la continua confección de pliegues como la función o rasgo operativo propio del barroco. Aun cuando el pliegue no sea exclusivo del barroco, pues ya existían los pliegues de oriente, romanos, góticos o clásicos, en él los pliegues se curvan y recurvan, de manera que son llevados hasta el infinito. De ahí que Deleuze conciba el barroco como pliegue según pliegue, pliegue que va al infinito; así, dice, basta con observar la historia del pliegue infinito en todas las artes, aporte barroco que ha inspirado y está presente, por ejemplo, en las pinturas de



Hantai, Tintoretto o del Greco; en la novela de Proust o en la poesía de Mallarmé, o en el convento de *Sainte Marie de La Tourette*, de Le Corbusier<sup>4</sup>. De lo anterior se desprende que la empresa del pliegue puede extenderse más allá del barroco, entendido como periodo artístico. En efecto, Deleuze expone cómo el aporte barroco del pliegue llevado al límite ha hecho posible la existencia de las obras y artistas mencionados, ya que sin el ideal de profundidad del pliegue infinito, dichas manifestaciones artísticas difícilmente hubiesen encontrado un camino por el cual transitar.

Es más, para Deleuze, el barroco no es tanto un periodo artístico, ni remite tampoco a una esencia, es más bien un concepto que sugiere la posibilidad de llevar el pliegue hasta sus límites<sup>5</sup>. Según Heinrich Wölfflin, mientras el espacio renacentista puede ser reducido a la superficie, el barroco, por su parte, no puede serlo, ya que en él el espacio se ve desarrollado en profundidad. Así se explica la insistencia del barroco en las curvas y demás formas oblicuas, que constituyen un evidente antagonismo con la cuadrícula renacentista, a lo cual hay que aunar el uso habitual de efectos luminosos que constantemente alternan con la disolución de los contornos con la penumbra. Wölfflin destaca la autonomía del barroco al definirlo como un estilo, antes que como un periodo artístico, con lo que se empieza a dotar al barroco de un sentido estético propio que trasciende la noción histórica del concepto y se inscribe como un estilo independiente, como una manera de ser del arte barroco, lo cual es retomado por Deleuze.

Una vez establecido que el pliegue puede presentarse allende las fronteras del barroco, o que el barroco, en tanto pliegue sobre pliegue, se puede rastrear en obras que no necesariamente estén comprendidas dentro de dicho periodo artístico, la definición del barroco pasa a un segundo plano; interesa más bien, para los propósitos aquí perseguidos, la potencia del pliegue en la topología<sup>6</sup>, de manera que se pueda trasladar

---

<sup>4</sup> El presente escrito no pretende desarrollar la empresa del barroco en los artistas mencionados, sino resaltar que el barroco, tal como lo entiende Deleuze, trasciende a la idea de un periodo artístico y se configura como un modo de ser o rasgo operativo de las obras artísticas en las cuales el pliegue es llevado al infinito.

<sup>5</sup> De ahí que Deleuze pueda afirmar Hantai, Tintoretto, el Greco, Proust, Mallarmé o Le Corbusier sean exponentes de la empresa barroca, no obstante no se encuentren comprendidos dentro del período artístico del barroco. La lectura deleuziana del barroco no es de carácter histórica, sino que se centra en las maneras de ser del arte barroco.

<sup>6</sup> La topología, como rama de las matemáticas que se interesa en las propiedades de las figuras y los objetos, importa acá como el arte de destacar los atributos de los objetos. La dimensión topológica del

ese sentido estético a la Tierra misma para poder sostener que el estilo barroco es perceptible en la naturaleza, en el paisaje, en el mundo cósmico y examinar la viabilidad de dicha afirmación.

Deleuze ve en la filosofía de Gottfried Wilhelm Leibniz el potencial de los pliegues artísticos que identifican el arte del periodo barroco. En efecto, Deleuze reconoce que *el pliegue ha existido siempre en las artes*, pero lo propio del barroco es el pliegue infinito, «pliegue según pliegue». Si la filosofía de Leibniz se puede considerar barroca por excelencia es porque en ella todo se pliega, se despliega y se repliega. Su tesis más célebre es aquella del alma como una “mónada”, sin puertas ni ventanas, llena de pliegues oscuros, que extrae de un lóbrego fondo todos sus conocimientos y percepciones claras. En su *Monadología*, Leibniz concibe la idea de sustancia como una suerte de realidad autónoma e independiente, además de pluralista, ya que admite la existencia de una infinidad de sustancias múltiples que denomina mónadas, cuya naturaleza es inextensa, inmaterial, incomunicable e indivisible, “donde ya no hay partes, no hay extensión, ni figura, ni divisibilidad posible” (Leibniz, 1974: 21). Acá no interesan las cuestiones metafísicas en las que se sumergen Deleuze y Leibniz, también se dejará de lado la cuestión del barroco, la idea radica en enfocarse en el pliegue y la posibilidad de entender el espacio cósmico como el medio amorfo que es atravesado por múltiples pliegues. En otras palabras, se trata de rastrear en la naturaleza amorfa y no intervenida, en la geología terrestre, la presencia de pliegues que permitan determinarlos como criterio estético característico de la geo-estética.

Retomando la concepción leibniziana, las mónadas son una suerte de sustancias activas. La energía es aquello que delimita a la mónada, es decir, es la fuerza interior que anima a cada mónada, su espíritu, el elemento definitorio de las mismas. Las mónadas reflejan el universo, pues son sujetos de una infinidad de propiedades, y la esencia de cada sujeto, o mónada, está integrada, en últimas, por todos los predicados, incluyendo las relaciones con los demás sujetos o mónadas y con todo aquello que pueda acaecer. Al respecto, Walter Benjamin apunta lo siguiente:

---

pliegue se refiere a la presencia del pliegue infinito en la Tierra, en una visión topográfica, esto es, como técnica consistente en la descripción y delineación de un terreno, proveyéndole una configuración única.

Pues la idea es mónada. El ser ingresa en ella, con la prehistoria y la posthistoria, oculta en la propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, del mismo modo que en las mónadas del Discurso de metafísica de Leibniz de 1686 también se dan en una cada vez todas las demás indistintamente. La idea es mónada, y en ella estriba preestablecida la representación de los fenómenos como en su objetiva interpretación [...] La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen del mundo (Benjamin, 2006: 245).

Ahora bien, para establecer los puntos de contacto de la mónada leibniziana con la teoría del pliegue que desarrolla Deleuze, es importante mencionar que las mónadas tienen una dimensión espiritual, pues son concebidas como almas racionales, espejo de la divinidad misma. Pero además del carácter metafísico que poseen, el concepto de mónada corresponde con la disposición barroca por excelencia, a saber: un cuarto sin puertas ni ventanas, pues “las mónadas no tienen ventanas por las cuales algo pueda entrar o salir” (Leibniz, 1974: 21). El barroco, en tanto pliegue según pliegue, pliegue que va al infinito, es ese cuarto sin puertas ni ventanas, aun cuando el mismo solo sea inteligible en términos ideales, pues existen agujeros, al menos en lo que concierne a la arquitectura barroca, es decir, existen aberturas a través de las cuales atraviesa la luz. Así, la mónada leibniziana, por analogía, puede ser comparada con el interior de una capilla barroca, de mármol negro, en la que la luz pasa solamente por aberturas imperceptibles para el observador situado en el interior. Y es que al igual que la capilla barroca, el alma, en la filosofía de Leibniz, está atravesada por múltiples pliegues oscuros, recubierta por pliegues exteriores.

La cuestión descansa en tomar la idea de la mónada como un concepto concreto que pueda terminar por aterrizar en la noción del barroco, allende las cuestiones metafísicas que puedan orbitar alrededor del mismo<sup>7</sup>. El punto de partida es, pues, la disposición barroca por excelencia para Deleuze, el cuarto sin puertas ni ventanas del ideal arquitectónico barroco, que coincide con la mónada leibniziana, la cual también se concibe sin agujeros, sin puertas ni ventanas por las cuales algo pueda entrar o salir.

---

<sup>7</sup> Reitero que el objeto del presente escrito no consiste en desarrollar las implicaciones metafísicas que puedan derivarse de la propuesta de Deleuze y del mismo Leibniz, aunque termine por advertirse la presencia de postulados metafísicos en los argumentos que presentan ambos autores.

Como se puede ver, la definición del barroco como pliegue sobre pliegue, pliegue que va al infinito, proporcionada por Deleuze, va mutando al cuarto sin puertas ni ventanas (constitución del ideario arquitectónico barroco), a través del cual se consigue el ideal barroco de interioridad, cuyo correlato es el exterior, la fachada en términos de la arquitectura. La fachada se vuelve, entonces, autónoma respecto de ese interior. Sin embargo, dicha autonomía trae consigo una tensión entre el interior y exterior, pues la fachada ya no expresa ese ideal de interioridad (todo lo que ver esté en el interior). El barroco resuelve la tensión con la escisión entre dos pisos y el pliegue entre ambos, articulación de dos mundos (los pliegues del alma y los repliegues de la materia). El pliegue se erige como armonía, disuelve la tensión y permite la correspondencia entre los dos pisos, entre el exterior independiente y el interior autónomo. En la arquitectura barroca, el pliegue es la articulación entre dos niveles, es el elemento que posibilita la correspondencia entre la fachada independiente y el interior autónomo<sup>8</sup>. No en vano Deleuze destaca la tensión entre la fachada y el interior en la arquitectura barroca, fachada independiente e interior autónomo. En palabras de Deleuze:

el piso de abajo se encarga de la fachada, y se alarga agujereándose, se curva según los repliegues determinados de una materia pesada, constituyendo una habitación infinita de recepción o de receptividad. El piso de arriba se cierra, puro interior sin exterior, interioridad cerrada en ingravidez, tapizada de pliegues espontáneos que ya sólo son los de un alma o de un espíritu. Por eso el mundo barroco, como ha mostrado Wölfflin, se organiza según dos vectores, el hundimiento abajo, el empuje hacia lo alto (Deleuze, 1898: 43).

Como se dijo, el barroco no supone una esencia, sino más bien una función operativa: la continua confección de pliegues, en la que la distinción y distribución en dos pisos o niveles es lo barroco. El barroco curva y recurva los pliegues y los diferencia en dos direcciones: los repliegues de la materia, por uno, y los pliegues del alma, por otro. De manera similar, la naturaleza se muestra barroca en la medida en que no cesa de hacer pliegues, los curva y los recurva, pliegue sobre pliegue, de manera que los lleva al infinito. La Tierra se erige como mónada, la Tierra es materia oscura que, no obstante su opacidad, refleja la luz. Al igual que la mónada leibniziana y que la cámara oscura<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Para Wölfflin, “la última consecuencia fue entonces el plegamiento de toda la masa mural, que llevó a la fachada a encorvarse ligeramente sobre sí misma en los extremos, confiriéndole, por el contrario, en el centro, un movimiento vivo hacia delante, hacia el espectador” (Wölfflin: 67).

<sup>9</sup> La cámara oscura toma importancia durante el periodo barroco y encuentra un uso sistemático en la pintura; sobre el uso de ella, Deleuze explica que “la cámara oscura sólo tiene una pequeña abertura

de la que habla Deleuze, la Tierra está plagada de pliegues y de agujeros. Por lo tanto, no resulta extraño afirmar que la Tierra es mónada y que, en consecuencia, está llena de pliegues.

Para Leibniz, el mundo está constituido por mónadas organizadas armónicamente por Dios (el todo está compuesto de sus partes), de ahí que la Tierra también sea mónada, puesto que es parte del todo, y que, tal como lo entiende Deleuze, no cese de hacer pliegues. La Tierra, en tanto materia, se pliega y repliega sobre sí misma. La Tierra, en tanto mónada, está rebotada de pliegues oscuros, es ese interior sin exterior deleuziano, sin puertas ni ventanas, así como “la mónada es la autonomía del interior, un interior sin exterior. Pero tiene como correlato [...] un exterior sin interior” (Deleuze, 1989: 42). El pliegue, por su parte, es la articulación de la Tierra con la Tierra misma, unión y diferencia, diferenciación diferenciante; la Tierra se distingue de ella misma, a la vez que se le puede concebir como una unidad, unidad que deviene en multiplicidad.

Existe una autonomía de la Tierra con respecto al hombre, el arte no espera al hombre para emerger, pues con el giro espacial la Tierra tiene una lectura estética. Con Leibniz, tenemos que la Tierra es mónada; con Deleuze, que la mónada refleja el ideal barroco del pliegue según pliegue, pliegue que va al infinito, y que el pliegue infinito es el rasgo operativo del arte barroco. Por tanto, la Tierra se muestra como arte barroco, en tanto no cesa de hacer pliegues. La materia tiene la potencia de expresarse en varias y diversas formas; el universo cósmico es susceptible de ser entendido como una enorme cadena armoniosa de materialidad expresiva (DeLanda, 2005: 123). El pliegue pasa a ser concebido como el mundo cósmico, el ojo de Dios leibniziano, en una visión topológica del conjunto de la Tierra, que resulta compatible con los trabajos desde la matemática realizados por Leibniz. Con la dimensión topológica del pliegue, es la Tierra misma la que viene a ser descrita<sup>10</sup>, explorando una potencia artística en su seno. Pero para poder advertir la potencia estética de la Tierra, y del mundo cósmico, es necesario que existan

---

arriba por la que pasa la luz, que por medio de dos espejos va a proyectar sobre la hoja los objetos que hay que dibujar pero que no se ven, debiendo estar inclinado el segundo espejo según la posición de la hoja” (Deleuze, 1989: 42).

<sup>10</sup> El pliegue infinito en la Tierra abre la posibilidad a la misma para ser descrita artísticamente en términos barrocos, tal como lo entiende Deleuze, pues la Tierra, en tanto mónada que no cesa de hacer pliegues, tiene el potencial de ser entendida como una manifestación artística barroca, como espacio rebotado de pliegues barrocos. La creación natural de las manifestaciones de la Tierra se constituye en proceso artístico en sí mismo.

las condiciones de posibilidad que permitan la concepción de ese medio amorfo como potencia artística. Los ejemplos en este estadio carecen de relevancia; basta con observar un paisaje, un desierto, un bosque, un terreno árido, una montaña, escenarios en los que el pliegue parece evidente; la cuestión radica en comprender el pliegue como el elemento estético por excelencia de la topología en una visión topográfica, en la descripción y delineación del terreno.

En conclusión, una mónada incluye al universo mismo, o al menos termina por expresarlo, ya que la monada es en el mundo. La Tierra es mónada, al igual que el mundo es mónada también. Si aceptamos, con Deleuze, que la mónada no cesa de hacer pliegues, la Tierra, en tanto mónada, tampoco cesa de hacer pliegues, y si el pliegue se erige como el elemento característico del estilo barroco, es factible rastrear en la Tierra un sentido estético propio. La Tierra es barroca, refleja el arte del pliegue infinito por excelencia, generador de espacios artísticos atravesados por múltiples pliegues.

## **2. RITORNELO, CREACIÓN ARTÍSTICA TERRITORIALIZANTE**

La dinámica de la territorialidad resulta esencial en la obra de Deleuze. Además de ser recurrentes en otros de sus escritos, creación y territorialidad son los temas objeto de la meseta “del ritornelo” (*Mil Mesetas*); estos temas se abordan desde la etología, entendida como el estudio del carácter y los modos del comportamiento, no solo humano, sino animal. En el abordaje deleuziano se conjugan toda una serie de elementos por tener en cuenta en el ejercicio de creación (hábito, ritmo, medios y territorio), producto de las costumbres o del comportamiento animal o humano, que tienen la potencia de devenir en acto creador de naturaleza artística.

Pero, antes que nada, cabe preguntarse por el concepto de ritornelo mismo. El ritornelo es, sobre todo, una manera de conmensurar el tiempo; de ahí que no resulte extraña la alusión de origen del ritornelo en la música. Pero el concepto resulta *sui generis* en *Mil Mesetas*, en el que se revela una clara influencia de la filosofía de Nietzsche, pues el ritornelo es concebido como una suerte de eterno retorno que nos permite volver sobre nosotros mismos. En efecto, en la filosofía nietzscheana el concepto del eterno retorno se configura como una intuición de que toda su vida estaba cifrada sobre sí mismo. De manera similar, el ritornelo de Deleuze y Guattari está constituido por el hábito y la

posibilidad de que el acontecimiento pueda retornar a nuestra experiencia<sup>11</sup>. Con todo, no siempre que uno vuelve a “los lugares comunes” se encuentra con la misma experiencia, lo cual puede dar origen a experimentar distintos acontecimientos. En suma, el ritornelo se configura como el incesante ir y venir, como la repetición continua, como la acción habitual de volver sobre los mismos pasos.

El arte, en la filosofía de Deleuze y Guattari, es concebido como creación de un territorio, como un ejercicio territorializante. De ahí que aquel que territorialice termine, a su vez, inmerso en un ejercicio artístico, pues el arte es comprendido como una creación territorial. Así las cosas, el arte tiene una lectura como proceso de la vida misma, trazando una analogía entre la génesis o el nacimiento del territorio y la del arte mismo, a través del movimiento territorial que va desde la marca del territorio al estilo. El ritornelo, como ese continuo estar volviendo, es la creación artística. Bien dice Anne Sauvagnargues que “el territorio forma, pues, un centro, que es segundo y producido por retorno: en la constitución del territorio, los actos de salida son tan determinantes como los actos de apropiación, y el ritornelo comprende estas idas y venidas” (Sauvagnargues, 2006: 146). Y es que para Deleuze y Guattari, la construcción del territorio es el nacimiento del arte mismo, y esa creación de un territorio (ejercicio territorializante) se da en el tránsito entre medios (ritmo). Los medios son, entonces, bloques espacio-temporales que resultan de la repetición de sus componentes. ¿Pero cómo se da todo ese ejercicio territorializante? De entrada, el caos es asumido como una realidad, y es precisamente dentro de esa realidad caótica que surge el llamado a la necesidad de la creación, que solo puede tener cabida con el aislamiento (volver sobre sí mismo continuo), pues en el caos no se da la creación. La necesidad no surge por capricho, sino, valga la redundancia, por necesidad. De esa manera se crea el territorio, por la necesidad de aislarse del caos circundante, con lo que se posibilita el ejercicio creativo. La creación territorializante surge del volver sobre los pasos, las huellas o los rastros resultantes del ritornelo. Así, el ritornelo es la creación del territorio, del aislamiento del caos, del lugar donde habitar, “el ritornelo cartografía los componentes expresivos (afectos y perceptos) que hacen posible recordar un «en-casa» en los medios

---

<sup>11</sup> Sin embargo, al hablar del concepto de ritornelo de Deleuze y Guattari deben hacerse ciertas precisiones, pues la particular forma en que los autores hacen filosofía nos lleva a aceptar que la unidad de los autores se funde en la multiplicidad de sí mismos, de sus ideas, de manera que se hace imposible rastrear a Deleuze o Guattari, y es preciso aceptar el devenir múltiple en el que se diluye la unicidad de estos.

caóticos no diferenciados” (Sauvagnargues, 2006: 143). La creación del territorio se logra mediante el tránsito entre los medios; los medios se encuentran dentro del caos; entre los medios se da un paso que crea el ritmo. El cambio de medio no es otra cosa, pues, que el ritmo, que marca el paso entre dos -entre el caos y el territorio- delineando una clara diferencia entre el territorio y el caos. Al igual que el pliegue, que se da entre dos, y que resuelve la tensión entre el exterior y el interior, el ritmo garantiza el paso del caos al territorio, por medio de un ejercicio repetitivo que termina por producir y reproducir la diferencia, genera pliegues, si se quiere, traza la diferencia y resuelve la tensión. De esa manera, el ritmo se torna expresivo mediante la continua formación de pliegues.

Ahora bien, ¿cómo se da la creación del territorio a través del paso entre los medios? “¿Cómo asegura el ritornelo el tránsito del medio al territorio? Por un encadenamiento de signos que codifican materias y relaciones territoriales. Cada medio es un «bloque de espacio-tiempo» formado por repeticiones” (Sauvagnargues, 2006: 144). El tránsito entre medios tiende a crear una marca, una huella, un rastro, un distintivo, una apropiación, producto de la repetición. El territorio es, pues, la territorialización de medios y ritmos y es la marca la que forma el territorio y la que, a su vez, aísla el caos, aun estando inserta en el caos. De manera similar ocurre en el arte; la práctica artística puede leerse como aquella generación de marcas o huellas que devienen en la creación del territorio, la transformación de las marcas que se configuran en el estilo, la firma misma, el distintivo del artista. En efecto, el estilo emerge en el momento en que las distintas cualidades expresivas se comunican, formando motivos territoriales, razón por la cual el estilo excede a las meras marcas, puesto que posibilita la aparición de personajes y paisajes, de figuras estéticas en un plano de composición.

Si el ritornelo expresa una multiplicidad de relaciones, la unicidad del volver sobre sí mismo, por la cual el acontecimiento retorna a la experiencia, deviene en una multiplicidad de experiencias diversas, a la vez que distancia el caos, pura tensión de fuerzas, ya que la territorialización es la creación del espacio propio dentro del espacio caótico. Cabe indagar por qué consideran Deleuze y Guattari que el proceso de marcar un territorio o hacer un en-casa puede considerarse el punto de partida en que el arte emerge, sin que esto implique indagar por una génesis histórica de la geo-estética. Tal procedimiento (la marcación del territorio) deriva en la producción de trazos, marcas,



huellas. En otras palabras, la operación consiste en que la materia deviene materia de expresión. “El ritornelo va hacia el agenciamiento territorial, se instala en él o sale de él. En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales” (Deleuze y Guattari, 1994: 328).

El rasgo deviene expresivo en el instante mismo en que alcanza una constancia temporal y espacial que lo transforma en una marca territorial, una firma en términos deleuzianos, y es que la acción de marcar un territorio es la operación misma del ritornelo, en la que se señala el devenir expresivo del ritmo, dando lugar a una suerte de movimiento de entradas y salidas constantes que se convierten en el sendero que lleva del hábito al hábitat territorial. En lo que respecta al hábito, éste se constituye por la repetición, que agrupa una serie de actividades y medios; repetición que busca producir una diferencia (aislarse del caos). El ritmo, por su parte, se presenta por el paso o por la comunicación entre medios, de manera que se genera una coordinación de espacios distintos. Como se ha venido mencionando, en el momento en que se extrae un componente, sea del medio externo, sea del propio cuerpo (la carne), y este se convierte en un rasgo expresivo, se genera una marca. Con la reiterada generación de marcas se termina por esbozar un espacio en el que ritmos y medios se establecen con un dejo de permanencia, que es la misma reterritorialización.

La territorialización, en tanto fenómeno dinámico, es el mismo ritornelo de Deleuze y Guattari. Las constantes entradas y salidas del territorio, entendidas como descripciones propias de la etología, posibilitan la configuración del espacio propio que aísla el caos. Es en ese espacio propio en el que se genera la creación misma, creación que supone la generación previa del espacio propio que aísla el caos; de ahí que el arte, como creación, precise de ese ejercicio territorializante que está en constante transformación. Lo anterior, por cuanto el territorio no está dado, no preexiste, sino que lo precede la necesidad de aislamiento y el consecuente volver sobre sí por la vía del tránsito entre los medios que genera el territorio. La creación artística es constante, la generación del territorio es permanente, dinámica y circular, luego se presencia una continua territorialización, desterritorialización y reterritorialización<sup>12</sup>, en los que el arte se

---

<sup>12</sup> La circularidad propia de la generación del territorio como creación artística se puede constatar con los procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización.

desprende de aquellos bloques de sensación que son tomados del territorio. Bien apunta Sauvagnargues que “como se ve, el arte no es la expresión de lo vital en general, sino de una territorialización que marca el umbral de la habitación en el seno del viviente” (Sauvagnargues, 2006: 142), y que “territorializante, el ritornelo explora el modo de constitución espacio-temporal de un bloque de devenir” (Sauvagnargues, 2006: 144).

En suma, la tesis de Deleuze y Guattari incita a pensar el arte más allá de la esfera humana, pues la expresividad pasa a ser comprendida como un componente de la materialidad del mundo, en la cual se cuenta la naturaleza, y no como un componente exclusivo de lo humano. Así pues, la expresividad no es más el territorio propio y exclusivo de la especie humana, sino que en la Tierra y el territorio demarcado es posible encontrar la expresividad de la naturaleza. Con la ampliación del alcance del concepto de expresividad, Deleuze y Guattari introducen su tesis según la cual existe arte en los animales, con la cual argumentan en torno a la idea de una expresión autónoma en ellos, en tanto sujetos capaces de territorializar.

Con la idea del animal como artista, con la propuesta según la cual hay arte en la naturaleza, resulta viable llevar a cabo una desterritorialización de la expresividad bajo una concepción eminentemente materialista que privilegia el componente humano y reterritorializar la expresividad en distintas instanciaciones, incluyendo la humana, pero ya sin el carácter exclusivo que antes arrastraba.

Tal como lo señala Sauvagnargues, “Deleuze no se interesa en el animal en tanto especie dominada o en tanto viviente menor frente a esa especie dominante mayor que sería el hombre. Se interesa en él como fenómeno anómalo, como fenómeno de borde, como devenir que permite a la humanidad pensar la cultura en términos de pluralidad y la vida en tanto diversidad de marchas y de *ethos*” (Sauvagnargues, 2006: 13). Con Sauvagnargues, la adquisición del hábito es la constitución del sujeto y el animal no es menos sujeto que el hombre, puesto que la captura de fuerzas es, en últimas, un acto mismo de individuación. “El animal no es ya una frontera significativa, toda vez que bajo la unidad de su organización es preciso concebir, como en la *Monadología* de Leibniz, en cada parte una multiplicidad de yoes y de almas” (Sauvagnargues, 2006: 23).

El pergolero dentado (*Scenopoietes*) es una especie de ave por medio de la cual Deleuze y Guattari ejemplifican el papel del animal como artista. Al respecto, los autores dicen que “el *Scenopoietes* hace arte bruto. El artista es *Scenopoietes*, sin perjuicio de destruir sus propios carteles. Por supuesto, a ese respecto, el arte no es un privilegio del hombre” (Deleuze y Guattari, 1994: 323). Los pájaros son artistas debido a sus “cantos territoriales”, por medio de los cuales apropian un espacio y aíslan a otras especies, o terminan cediendo ese espacio ante el canto de otras. Al respecto, Deleuze y Guattari señalan:

A menudo, se ha resaltado el papel del ritornelo: es territorial, es un agenciamiento territorial. El canto de los pájaros: el pájaro que canta marca así su territorio [...] Los modos griegos, los ritmos hindúes, también son territoriales, provinciales, regionales. El ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosa, profesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual, mantiene una relación esencial con lo Natal, lo Originario. Un “nome” musical es una cancioncilla, una fórmula melódica que se propone para que se reconozca, y que será la base o el terreno de la polifonía (cantus firmus). El nomos como ley consuetudinaria y no escrita es inseparable de una distribución de espacio, de una distribución en el espacio, y por ello es *ethos*, pero el *ethos* también es la Morada. Ora se pasa del caos a un umbral de agenciamiento territorial: componentes direccionales, infra-agenciamientos. Ora se organiza el agenciamiento: componentes dimensionales, intra-agenciamientos. Ora se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, o incluso hacia otra parte: interagenciamiento, componentes de paso o incluso de fuga. Y las tres cosas van unidas. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo (Deleuze y Guattari, 1994: 319).

El pájaro deviene color, línea y canto, en un ritornelo que brinda de aspecto sonoro a la territorialidad. Para su ritual de cortejo, el *Scenopoietes* macho construye todo un escenario, engalanado con hojas verdes frescas de los árboles, que recolecta masticando su tallo y las cuales instala con su parte pálida orientada hacia arriba, en un vector de empuje hacia el cielo, removiendo las hojas viejas. Deleuze y Guattari añaden sobre el *Scenopoietes*:

No tiene colores vivos (como si hubiese inhibición). Pero su canto, su ritornelo, se oye desde muy lejos (¿es una compensación, o, al contrario, el factor primario?). Canta en su palo de cantar (*singing stick*), liana o rama, justo encima de la escena que ha preparado (*display ground*), marcada por las hojas cortadas y vueltas del revés que contrastan con la tierra. Al mismo tiempo que canta, descubre la raíz amarilla de ciertas plumas bajo su pico: se hace visible al mismo tiempo que sonoro. Su canto forma un motivo complejo variado, tejido con sus propias notas, y las de otros pájaros a los que imita en los intervalos. Se forma, pues, un consolidado que “consiste” en sonidos específicos, sonidos de otras especies, tinte de las hojas, color del cuello: el

enunciado maquínico o el agenciamiento de enunciación del *Scenopoïetes* (Deleuze y Guattari, 1994: 336).

Ahora bien, una vez ejemplificado el animal como artista y para trazar el puente con el capítulo anterior, considero oportuno traer algunos ejemplos del arte como territorialización expresiva. Antes que nada, resulta pertinente retomar la idea del barroco. Deleuze, como se señaló en el primer capítulo, pone de manifiesto la importancia del mármol en el barroco<sup>13</sup>, la cual, a su vez, se ve apoyada con la idea de la celda sin puertas ni ventanas, la cámara oscura que expresa el ideal de interioridad del barroco, según el cual todo lo que ver está por dentro. Así, Deleuze recordaba cómo el interior de la capilla barroca, en mármol negro, llena de pliegues oscuros, que solo permitía el paso de la luz a través de pequeñas aberturas imperceptibles para un observador ubicado al interior, podría ser comparado con la mónada de Leibniz. “La extraña pequeña capilla del *Santo Sudario* (1668-1694), en la catedral, revestida de mármol negro y provista de una cupulita con linterna puntiaguda” (Chastel, 1988: 411). Si nos detenemos en esto, reconoceremos que el mármol es un material vetado; el mármol negro está repleto de pliegues oscuros que involucran pequeñas aberturas que ratifican el ideal barroco de interioridad, ya que entre estas no hay nada que ver, todo lo que ver está por dentro.

La Tierra, al igual que el mármol, es vetada, llena de pliegues oscuros. Las vetas del material permiten la territorialización, el aislamiento del caos. Los templos de Ellora, en la India; la ciudad de Petra, en Jordania; Capadocia, en Turquía; Matmata, en Túnez, o las Tumbas de la montaña, en Licia, son buenos ejemplos, pues en ellos se evidencia la posibilidad de extraer de las vetas de la naturaleza las formas que la arquitectura exige para erigir templos, un *en-casa*, aquella morada celosamente cuidada y construida, esa creación del territorio que permite un aislamiento del caos circundante y que se establece como creación artística en sí misma. No obstante, creo que no es necesario extenderse en mostrar cómo la arquitectura se erige como manifestación artística en sí misma. Las construcciones citadas son susceptibles de tener una lectura estética, pero, sobre todo, materializan la idea deleuziana de la constitución de un territorio como

---

<sup>13</sup> Si bien la idea es entender el barroco como un estilo, antes que como un periodo artístico, la importancia del mármol en la concepción de la cámara oscura abarca el siglo XVII y principios del XVIII.

ejercicio de carácter artístico. Las vetas de la Tierra, del paisaje natural, en general, permiten la territorialización, pues es factible tomar de las vetas del material las formas necesarias para la cimentación del espacio propio, que es un ejercicio artístico en sí mismo. “Las marcas territoriales son *ready-made*” (Deleuze y Guattari, 1994: 323). Así, en las obras citadas se puede observar cómo en las formas de la naturaleza, como montañas y terrenos rocosos, se imprimen componentes expresivos (afectos y perceptos) en el ejercicio de territorialización. El resultado de dicho proceso de constitución del territorio es la obra (tómese cualquiera de las mencionadas), que sobrevive al artista, pues se desprende de su creador y cobra autonomía. No nos preguntamos quién erigió esas construcciones, sino que nos deleitamos en la experiencia estética que pueden proporcionar al espectador y en ellas es visible la distinción de medios, la constitución del territorio, el pliegue que discrimina entre el caos y el territorio, la potencia del paisaje natural para ser transformado y devenir en rasgo expresivo. En últimas, se percibe la creación del lugar dónde habitar como arte por sí mismo y en sí mismo. Tales obras son la expresión por antonomasia de la constitución del territorio propio.

Antes resultaba común el ejercicio de naturalizar el paisaje, ahora no resultan extrañas las posiciones que asumen una actitud crítica al respecto. “En Deleuze, el arte es geografía, transformación territorial y expresiva” (Sauvagnargues, 2006: 147). Ningún territorio preexiste, no es espacio ya dado, “es el ritornelo el que arranca una territorialidad al medio amorfo constituido por movimientos de territorialización y desterritorialización” (Sauvagnargues, 2006: 149). El arte, territorializante, se expresa como esa continua transformación del territorio producto de las perennes entradas y salidas, idas y venidas, de la formación del ritornelo, constituido por el hábito, como ejercicio dinámico de retorno sobre la misma experiencia. El ritornelo, como estar volviendo, es la creación artística misma, y es en el tránsito entre medios que se da la creación de un territorio.

Ahora, a efectos de manifestar de una manera concreta que la Tierra sin intervención del hombre es susceptible de tener una lectura estética, que la naturaleza es un artista y que sus componentes son sus obras, considero pertinente traer algunos ejemplos. El filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman, en el capítulo titulado *Ser río* de su obra *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*, trae a colación la obra *Essere*

*fiume* (Ser río) del artista italiano Giuseppe Penone. En dicha obra, el artista extrae de una quebrada una piedra grande “formada en un muy largo tiempo geológico donde «las piedras golpean, estallan», y donde el agua lava, traslada los granitos, pule el material...” (Didi-Huberman, 2008: 43) y procura imitar esa piedra esculpiendo un bloque de mayor tamaño, convertirse en río para reproducir la fuerza creadora de la naturaleza. Con la reproducción manual y de la manera más fiel posible de una roca tallada, modelada o moldeada por el agua del río, el autor procura poner de manifiesto la analogía entre las fuerzas de la naturaleza y la acción escultórica del hombre.

Para Penone, dice Didi-Huberman, la escultura es ante todo “*hacerse en* la dinámica intrínseca de los procesos de formación, de las morfogénesis físicas donde algunas polaridades seculares del pensamiento estético –arte y naturaleza, técnica y emoción, orgánico y geométrico- se encuentran comprimidas, o más bien sutilmente soldadas, devueltas a su unidad original” (Didi-Huberman, 2008: 43) y agrega que “no es la *natura naturata* (las criaturas naturales en tanto resultados de un proceso), sino la *natura naturans* (la creación natural como un proceso en sí) lo que constituye la apuesta esencial de la intención artística” (Didi-Huberman, 2008: 46). Así, la importancia de la obra de arte descansa en el proceso de creación y no en el resultado final.

Según Penone, el río es escultor, el río ha esculpido durante años la piedra y la acción de extraer de una montaña un bloque nuevo e imitar de manera fiel dicha piedra es, a su vez, devenir río, es hacerse o convertirse en escultor, al igual que la naturaleza. La obra “se da a contemplar como una escultura que justamente, despliega con todo rigor la diferencia del objeto y del ser, del espacio y del umbral” (Didi-Huberman, 2008: 42). Lugar y ser se ponen de manifiesto en la obra de Penone. El río, en tanto esculpe la piedra, es productor de espacios, o mejor, de lugares producidos. Pero en la obra de Penone no solo se pone de manifiesto el hecho de que la naturaleza sea arte y artista a la vez, también se deja entrever el concepto de la obra inacabada o en continua transformación. Así como el río constantemente esculpe la piedra, los fenómenos naturales, en general, continuamente se encuentran alterando y modificando sus propias obras, la naturaleza misma, elaborando nuevos pliegues. Al respecto, Didi-Huberman señala:

la diferencia entre una escultura que fabrica objetos en el espacio –objetos de espacio se podría decir- y una escultura que transforma los objetos en actos sutiles del lugar, en lugares que aparecen. En el primer caso, el objeto terminado exhibe su cerramiento afirmándose como resultado, confinando el agente y la acción (el proceso donde tomó forma) al pasado, según una especie de olvido de su propio nacimiento. En el segundo caso, la escultura tiende a permanecer abierta y afirma que quiere situarse entre agente, acción y resultado, y que estos son inseparables (Didi-Huberman, 2008: 42).

La sedimentación, el movimiento de placas tectónicas, la corriente del río, la lluvia, son todos procesos que afectan la Tierra y modifican el paisaje, fuerzas escultóricas que transforman “los objetos en actos sutiles del lugar”, generando continuamente nuevas obras, transformando otras, plagando de pliegues el paisaje. La posición crítica que asume Penone frente al arte tradicional invita a cuestionar la obra de arte en sí. ¿La roca es una obra de arte porque fue tallada por un artista? De ser así, ¿en qué difiere de la que esculpe el río? ¿Acaso es arte porque se encuentra en un museo? En este escenario el arte deja de ser entendido como generador de objetos (obras), para pasar a ser generador de nuevas miradas que permitan percatar arte donde antes no era inteligible, desmitificando al artista y a la obra y dando libertad suficiente al espectador para despertar en él experiencias estéticas diversas.

Los fenómenos naturales son susceptibles de ser interpretados como manifestaciones artísticas. El artista Walter de Maria, con su célebre obra *Campo de rayos*, hace uso de las formas producidas por los procesos naturales para registrar su obra. Para ello, ubica unas cuatrocientas barras de acero en intervalos de sesenta y siete metros, todas a la misma altura, formando un gran entramado sobre el desierto de Nuevo México (Dorling, 2010: 8). Durante las tormentas eléctricas que son frecuentes en ese espacio, las barras atraen a los rayos, de manera que el espectador logra captar y reconocer las transformaciones que la naturaleza experimenta en el proceso artístico, los trazos debiles de luz que se esbozan en el horizonte, que alumbran intermitentemente con formas nuevas cada vez. La obra es constante y efímera a la vez, pues la instalación cobra fuerza en el momento preciso en que los rayos son atraídos, pero la experiencia es siempre distinta, las formas de los rayos varían, con lo que el resultado de la intervención en el paisaje no es siempre igual. La obra depende, pues, de los fenómenos naturales, o mejor, visibiliza los fenómenos naturales y los dota de sentido estético.

La artista colombiana Rosario López, con su obra titulada *Insufflare*, logra visibilizar un fenómeno natural, como lo es el viento. El viento, invisible por excelencia a los ojos humanos, se torna visible y se muestra como expresión artística. *Insufflare* versa sobre una serie de registros fotográficos de una tela plateada que se mueve a través del aire y que permite capturar las fuerzas del viento a través de la toma de imágenes de la tela que emprende vuelo y se entrega a una danza, a un continuo movimiento, impulsada por el viento. Estas obras refuerzan la iniciativa de entender los fenómenos naturales como manifestaciones artísticas autónomas, a la vez que logran “desacralizar” la obra de arte y al artista, pues insertan el arte en la cotidianidad y en la naturaleza.

Tomemos ahora otros ejemplos en los que, a partir de elementos de la naturaleza, el hombre realiza diversas transformaciones, como en la serie *Nuevas flores* de la artista María Elvira Escallón, en la cual se denota una sucesión de intervenciones en el paisaje, a través de las cuales se realizan modificaciones en varios árboles que se encuentran en su hábitat natural. Los árboles han sido tallados por un tallador, reproduciendo los modelos ideados por la artista. “Dichos modelos son derivados de la arquitectura o del mobiliario de madera colonial y barroco [...] El proyecto se propone realizar el seguimiento a través del tiempo del modo como cada uno de los árboles procesarán dichas intervenciones” (Escallón, 2016). La artista, por medio del tallador, hace uso de las vetas de la corteza de los árboles para producir las formas necesarias que permitan reproducir el mobiliario colonial y barroco. Pero además, como Penone, la artista refuerza la idea de la obra inacabada, en constante modificación, en la búsqueda por tornar tangible la forma como el objeto natural asimila las intervenciones, pero, a su vez, transforma las modificaciones que han sido realizadas sobre su superficie. Se ponen de manifiesto, entonces, la confección de pliegues (por parte del artista y de la naturaleza) que reflejan las formas barrocas y que se funden y se confunden con el paisaje natural, pues “entre el árbol y columna, el objeto se hace difícil de identificar, lo que lleva a prestar una atención especial a la imagen, recorrerla, específicamente los límites: allí donde acaba la talla y comienza la corteza, las líneas rectas de la columna en contraste con las accidentadas del tronco” (Buenaventura, 2014: 123). Cultura y naturaleza caminan juntas, se implantan en un mismo objeto, pero bien apunta Buenaventura que “María Elvira Escallón ha invertido el orden de las cosas, o por lo menos el orden de nuestros días: en esa obra es la naturaleza la que se encarga de dominar la cultura y no a la inversa” (Buenaventura, 2014: 125). Así las cosas, en la



obra de Escallón se resalta la potencia del arte en la naturaleza y se hace visible la importancia del espacio y el territorio en la proceso de creación de la obra artística.

Al igual que Penone nos enfrenta a pensar en el río como escultor, la noción de pliegue en la naturaleza invita a entender la Tierra como una obra de arte inacabada y en continua transformación, atravesada por múltiples pliegues. La creación natural de las manifestaciones de la Tierra se constituye en proceso artístico en sí mismo y es el proceso de creación el que toma relevancia estética, antes que la obra de arte como producto mismo, puesto que al ser inacabada y encontrarse en un cambio continuo, son las fuerzas naturales las que cobran relevancia como fenómeno artístico. La naturaleza como artista trabaja al aire libre y emplea todos los materiales que el paisaje le ofrece, pues esta concepción descansa en un profundo cuestionamiento de los objetos artísticos y comprende una actividad que se desarrolla más allá de las galerías de arte, haciendo énfasis en intervenciones transitorias en distintos entornos naturales. La naturaleza esculpe continuamente obras durante años, las cuales no cesa de modificar, de perfeccionar.

En este aparte he buscado mostrar que con el ritornelo el espacio cósmico deviene territorio, que solo puede ser experimentado en el plano de inmanencia preciso de las expresiones, y es que es justamente el territorio el que hace existencialmente posible la geo-estética. Las marcas se introducen en la tierra para producir las formas necesarias del en-casa que se busca delimitar. La Tierra es presupuesto para la formación del territorio. Ya se dijo que en las formaciones terrestres existe una suerte de germen artístico caracterizado por el pliegue, y sin que medie la intervención del hombre; pero es con el territorio que surge el arte para Deleuze. No se necesita del hombre para que el arte emerja, el arte va más allá de la carne, el arte es un ejercicio territorializante. Es por eso que, en la filosofía de Deleuze, el animal es un verdadero artista, la naturaleza deviene arte, la transformación del espacio cósmico en territorio es un ejercicio artístico que se experimenta en el plano de inmanencia de las expresiones. Cuando la Tierra deviene en territorio se puede afirmar la creación artística. Deleuze concibe el arte como un ejercicio territorializante, a la vez que ve al animal como un verdadero artista. Pero para percibir en el animal la potencia creadora, para poder concebir el arte en la naturaleza y, en consecuencia, para apreciar el arte como un ejercicio territorializante, es indispensable la exigencia de condiciones de posibilidad que permitan una

concepción tal (la concepción de ese medio amorfo, naturaleza, como potencia artística), como se verá en el siguiente apartado.

Por otro lado, luego del desarrollo, ontológico, si se quiere, del ritornelo, he traído algunos ejemplos de naturaleza artística que pueden entenderse como un modo de ‘hacer ritornelo con el arte’, sin que esto implique necesariamente afectar la concepción más naturalizada del concepto, a pesar de implicar en alguna medida una acción humana para poner de manifiesto la analogía que pueda presentarse entre las fuerzas de la naturaleza y la acción artística del hombre.

### **3. EL DESCUBRIMIENTO DE LA GEO-ESTÉTICA**

Si bien hasta este momento he buscado defender que el arte se extiende más allá de la esfera humana, pues, en tanto es un ejercicio de territorialización expresiva, en la naturaleza no intervenida por el hombre y en el animal yace la potencia artística creadora, el arte animal y el arte en la Tierra necesita ser visibilizado como tal, comoquiera que no basta la mera sentencia de que en la naturaleza existe arte, si no es posible una identificación de esas manifestaciones como fuerza artística, ya que de otra manera tales manifestaciones permanecerían como arte oculto, como expresiones vedadas al hombre, incapaz de ampliar la expresividad a un campo de acción más extenso que supere el ámbito de lo humano y abarque la expresión autónoma en los animales y en la naturaleza.

El filósofo francés Jacques Rancière considera que existe una confusión entre lo sensible y lo sensorial y que busca reducirse lo sensible a lo sensorial, a lo relativo a los sentidos. Sin embargo, lo sensible es objeto de una distribución o reparto, no es lo dado, es la articulación de lo sensorial con el significado. Bajo este escenario Rancière introduce el concepto de “la distribución de lo sensible”, entendido como aquello que somos capaces de ‘ver’ en determinado tiempo. La distribución de lo sensible es objeto de una doble operación: lo que resulta común, o que se comparte, y lo exclusivo, de lo que se desprende quién puede compartir lo que es común a una comunidad, basado en lo que hace y el tiempo y espacio en el que desarrolla su actividad. En últimas, hablamos de formas de visibilidad, pues para que algo sea visible debe ser antes inteligible. No basta, entonces, que existan construcciones que convivan y provengan de

la naturaleza, como las ya mencionadas<sup>14</sup>; se necesitan también las condiciones de posibilidad que permitan ‘ver’ ese arte, arte que está sujeto a regímenes que determinan las posibilidades previas a la experiencia artística, a lo sensible. Las categorías kantianas<sup>15</sup> vendrían a ser la distribución de lo sensible en lo que se refiere a la cuestión de la estética, de manera que el sujeto cuente con la capacidad de recibir representaciones sensibles en la contemplación de la belleza. La obra de arte pierde toda objetividad, es el sujeto el que termina por darle sentido a la misma, siempre que la misma le resulte inteligible.

Rancière identifica tres regímenes<sup>16</sup>, pero acá interesa el denominado “régimen estético de las artes”, entendido como aquel sistema en el que asegura que se identifica al arte por un modo de ser sensible propio de los productos del arte, lo cual permite concebir la posibilidad de una geo-estética<sup>17</sup>. Y es que la estética no remite a una teoría de la sensibilidad, del gusto o del placer de los amantes del arte, remite más bien a un modo de ser específico, aquello que pertenece al arte, a un modo de ser sensible de sus objetos (Boyer, 2009:16). Bien apunta Boyer que “todo intento por definir el arte provee un marco cuyo objetivo es hacer la selección entre aquello que debe ser acogido y lo que debe ser descartado. Esto produce un desacuerdo profundo entre distintas percepciones, formas de pensar y artísticas en un momento en el que, además, se han multiplicado y diversificado los lugares de enunciación con la participación de nuevos actores que antes habían sido marginados” (Boyer, 2009: 14). De ahí que Rancière defienda que

---

<sup>14</sup> Los templos de Ellora, la ciudad de Petra, Capadocia, Matmata y las Tumbas de la montaña.

<sup>15</sup> Las categorías kantianas son formas puras del entendimiento aplicadas *a priori* a los objetos de la intuición sensible como una suerte de operaciones lógicas de los juicios, de manera que el concepto resulta de la suma del fenómeno y las categorías. Las categorías, pues, hacen existencialmente posible los juicios.

<sup>16</sup> Rancière reconoce tres regímenes de identificación de las artes. En el régimen ético de las imágenes, el arte no resulta identificado en tanto arte, sino que está subsumido bajo la cuestión de las imágenes, en el paradigma platónico, en el que la cuestión recae en determinar en qué medida la manera de ser de las imágenes incide en la manera de ser de los individuos, lo cual no permite individualizar el arte. En el régimen poético o representativo de las artes, regido bajo el principio mimético, el arte se identifica por las maneras de hacer. Finalmente, el régimen estético de las artes se opone al régimen representativo, ya que la identificación del arte no se hace ya por las maneras de hacer, sino por las maneras de ser, por el modo de ser sensible de las obras de arte.

<sup>17</sup> El régimen estético de las artes es estético en tanto que la identificación del arte ya no se hace por medio de una distinción entre las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. A partir de la estética se puede plantear la cuestión de las prácticas artísticas y, por qué no, de las prácticas geográficas como prácticas artísticas, haciendo inteligible la idea de geo-estética.

existe una relación intrínseca entre arte y política, pues tales modos de ser del arte producen discrepancias que llevan a un terreno de confusión y disputa.

Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible, Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible (Rancière, 2010: 65).

Acá no interesan las cuestiones políticas en las que se sumerge Rancière, sino la idea del conflicto subyacente en los parámetros para determinar qué debe ser entendido como arte y qué no debe serlo, lo que termina por romper con una tradición, preferentemente histórica, de la lectura del arte, para terminar por tornar visibles a nuevos actores, competencias, configuraciones, manifestaciones, representaciones, entre otros, que permiten abrir la lectura del arte a un espectro mucho mayor, concibiendo arte donde antes no solía considerarse como tal, allanando el camino para plantear la inminencia de una geo-estética.

Con Rancière se pone de manifiesto la dificultad de la comprensión de manifestaciones artísticas en distintos periodos, pues lo que hoy consideramos arte no necesariamente coincide con lo que hace cinco siglos se entendía por arte. Es más, hoy es factible encontrar manifestaciones que en otros tiempos tal vez no hubiesen sido reconocidos como prácticas artísticas, sino como meros ritos tribales dotados de un sentido distinto, por ejemplo, como podría ocurrir con la Cueva de Lascaux, en Francia, o las Líneas de Nazca, en Perú, en las que se denota la apropiación y marcación del territorio en el ejercicio de la concepción del propio territorio bajo una determinada cosmovisión. A partir de la construcción visual de una cultura, o del hombre, en general, se empiezan a visibilizar rituales que se desarrollaban en distintas comunidades y que quedaban representados. Así, el arte trasciende al artista con la apropiación del espacio y con el territorio se empieza a ordenar el caos a partir de representaciones. Ahora no resultan extrañas las lecturas que comprenden el arte rupestre y la construcción de geoglifos como manifestaciones artísticas, solo que se antojan necesarias las condiciones de posibilidad e inteligibilidad que permitan tener una lectura de esas acciones como una acción artística en y por sí misma. Lo anterior refuerza la idea de servir de contrapeso a

una noción lineal de la historia del arte en la que el factor temporal se impone sobre el espacial, pues con el giro espacial es factible identificar como manifestaciones artísticas algunas prácticas que la historia en su momento había pasado por alto.

En los planteamientos de Deleuze no existe una noción de la expresión que involucre necesariamente la existencia o presencia de un sujeto que se exprese a través de la obra de arte; precisamente, es la no exigencia del hombre la que permite visibilizar al animal como artista, pero también posibilita percibir el arte de lo terrestre, ya que es el territorio el que se expresa en tanto que resulta trazado, marcado, pues son las huellas territoriales la expresión del espacio que ha sido construido. La construcción del territorio deviene en expresión del territorio mismo; es por ello que para Deleuze la emergencia del arte no está en el cuerpo y la carne (sin desconocer su notable importancia en las artes), sino con el en-casa y el propio territorio. Con Rancière y su idea de lo visible, los pliegues de la materia y la visión de lo luminoso se hacen posibles; la Tierra que refleja la luz, pero que es opaca por excelencia, se hace inteligible como expresión estética. Así, pues, el medio amorfo lleno de pliegues se erige como potencia artística; basta con observar detenidamente la topología de lo terrestre, la naturaleza del espacio cósmico. Y es que el arte no es identificado por las formas de hacer, sino por el modo de ser sensible; la naturaleza tiene la potencia artística en su seno, puesto que ya no existe un canon rígido para calificar el arte. El giro espacial posibilita la concepción de nuevas formas y la percepción de la pluralidad, modera la relación entre lo decible y lo visible, permite percatar la expresividad de la naturaleza, pasando de la naturaleza como medio de expresión a la naturaleza como fin en sí misma, como arte por sí misma.

A través de los postulados de Rancière es posible poner de manifiesto que si bien el arte en la naturaleza ha estado siempre presente, son necesarias condiciones de posibilidad para poder advertir dicha manifestación artística (sin entrar en las consecuencias políticas que sugiere el filósofo francés). Tales condiciones de posibilidad se encuentran con el tercer régimen de identificación de las artes, en el que el arte no se identifica por las maneras de hacer, esto es, por el uso de una técnica artística en particular, por ejemplo, sino por las maneras de ser sensible de los objetos del arte, de sus productos. Así, distintas manifestaciones artísticas que en este texto han servido para ejemplificar el arte en la naturaleza, se abren camino en las artes, aun cuando distan de las técnicas

clásicas como la pintura o la escultura, esto es, diferentes maneras en que los objetos del arte han sido producidos y que se tornan visibles como procesos y manifestaciones artísticas.

Hasta el momento he buscado establecer dos postulados que brotan con la geo-estética; el primero se refiere a la génesis (no histórica y necesaria, sino geográfica y contingente) de una noción de territorio, para así poder determinar que el arte no necesita, o al menos no espera, al hombre para emerger<sup>18</sup>; el segundo concierne a la elaboración de una noción de paisaje, en la que el arte es creación de perceptos; sin embargo, el paisaje no humano, la naturaleza apartada del hombre, no siempre permanece intacto. Si bien, en principio, la naturaleza puede leerse como paisaje en ausencia de la acción del hombre, no son pocas las veces en que se constatan intervenciones del hombre en el paisaje, justamente a través de la creación del territorio. La intervención del hombre es susceptible de ser concebida como arte en la geo-estética por las condiciones de inteligibilidad y visibilidad que permiten comprender la transformación física del mundo como una manifestación artística. La intervención efectuada en el paisaje es geografía física, que deviene en geografía estética (geo-estética), ya que la materia objeto de la transformación deviene en materia de expresión; el territorio, como creación artística, se caracteriza por el tránsito dinámico entre la desterritorialización y la reterritorialización, lo cual es característico en la geo-estética. En últimas, “no hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo se abra y se yerga hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo o de desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 1993: 187). El territorio, dado que no preexiste, es, pues, condición necesaria para la emergencia del arte. Es tarea de la geo-estética la determinación de las relaciones entre territorio y la producción artística misma (entendiendo que la producción del territorio es concebida en sí misma y por sí misma como arte).

Resulta importante señalar que el paralelo entre obra y territorio es insuficiente; la analogía según la cual la obra de arte es al hombre como el territorio al animal no se basta a sí misma, ya que no comprende la complejidad de las operaciones descritas a lo largo de este escrito. Lo que es de destacar es que el elemento territorializante se erige

---

<sup>18</sup> No se trata de buscar el momento temporal en que el arte surge.

como un factor estético, que está presente no solo en el hombre, sino en el animal y en la naturaleza misma. Ese factor territorializante deleuziano es condición de posibilidad de la obra y del territorio. Dado que el arte lo concibe Deleuze desde el animal que demarca un territorio, el factor territorializante, en tanto factor estético, tiene su origen o génesis en la emergencia del territorio, que es la misma emergencia del arte, por lo que es factible afirmar una suerte de simbiosis entre ambos conceptos. Como se mencionó en la introducción, el concepto de geo-filosofía lleva a la pregunta por las distintas relaciones que se establecen en torno al medio geográfico, entre ellas, claro está, la relación estética. Con la introducción de ese concepto, Deleuze y Guattari revelan un punto de inflexión: el quiebre con la tradición que se centraba en la historia, para pasar ahora a enfocarse en la geografía; en consecuencia, lo que hay es una manifestación de la importancia del espacio, puro giro espacial.

La intervención del hombre en el espacio físico amerita ejemplos que manifiesten la territorialización como creación artística, pues la intervención es concreta y puede ser delimitada. De igual forma, en la territorialización el pliegue se torna más evidente, pues resuelve la tensión entre el caos colindante y el territorio propio, diferenciación diferenciante entre medios, escisión armónica entre el caos y el en-casa. Ya se dijo que Deleuze deja entrever la posibilidad de la geo-estética con el concepto de territorio y el de geo-filosofía. Una vez se entiende que el arte trasciende las fronteras de la carne, que comienza con el territorio, es factible concebir la geo-estética, en virtud del giro espacial. El denominado *land art* es un buen ejemplo de vanguardia que viene a respaldar lo aquí sostenido, pues en él se ponen de presente las intervenciones sobre el espacio, la elaboración de pliegues, la importancia del giro espacial y su influencia en la estética; ya que el arte es posible como geografía, como intervención física en el mundo cósmico, se entiende y se visibiliza la Tierra como presupuesto o condición necesaria para la creación artística, para la territorialización. “El *land art* convirtió el objeto escultórico en una construcción del territorio por medio de una expansión hacia el paisaje y la arquitectura” (Careri, 2002: 26). Las intervenciones del hombre en el espacio tienen, entonces, una potencia artística en la geo-estética.

Si bien ya en el capítulo 2, *Ritornelo, creación artística territorializante*, se trajeron ejemplos que pueden enmarcarse dentro del *land art*, como los de Walter de Maria, el propósito en este apartado consiste en tornar visible las intervenciones en el paisaje

como manifestaciones artísticas, en las que las fuerzas de la naturaleza y la territorialización expresiva se pone de manifiesto y en el que el pliegue se antoja evidente; en el que, con Rancière, el arte se identifica por su modo de ser sensible y no por su manera de hacer, pues no se busca imitar una imagen, tampoco limitar el arte a una técnica determinada, como la escultura, la danza, el canto o la pintura, sino al modo de ser sensible de las intervenciones del hombre en el paisaje.

Con el ritornelo, Deleuze y Guattari hablan del continuo volver sobre los pasos en la marcación del territorio, por lo que resulta pertinente el ejemplo de caminar como creación artística. La práctica de caminar tiene una lectura estética y es cada vez más recurrente en el arte.

Antes de levantar el menhir –llamado en egipcio *benben*, la primera piedra que surgió del caos–, el hombre poseía una manera simbólica con la cual transformar el paisaje. Esta manera era el andar, una acción fatigosamente aprendida durante los primeros meses de vida, que se convertiría más tarde en un acto que dejaba de ser consciente y pasaba a ser natural, automático. A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba (Careri, 2002: 19).<sup>19</sup>

Para evidenciar el andar como práctica estética podrían citarse varias obras del artista belga Francis Alÿs que vendrían a respaldar lo dicho en este escrito. La escogencia de Alÿs no es caprichosa, pues es un artista cuya creación artística no surge en un taller, sino que precisa salir a la calle a territorializar (el territorio surge por necesidad de aislarse del caos, no preexiste). Su taller es, pues, el paisaje, el medio amorfo en el que crea un en-casa, en el que firma su obra. Otro rasgo importante en las obras de Alÿs, y que no es para nada un dato menor ni despreciable, es que sus obras muchas veces están inacabadas o, mejor, el artista vuelve continuamente sobre sus obras, las retoma y las modifica, en un puro ejercicio dinámico y circular, al igual que en el ritornelo (territorialización-desterritorialización-reterritorialización). En la obra artística de Alÿs

---

<sup>19</sup> Al respecto, Careri apunta que “la palabra menhir proviene del dialecto bretón y significa literalmente ‘piedra larga’ (men = ‘piedra’, hir = ‘larga’). La erección de un menhir representa la primera transformación física del paisaje de un estado natural en un estado artificial. El menhir constituye la nueva presencia en el espacio del neolítico. Es el objeto a la vez abstracto y vivo a partir del cual se desarrollarán posteriormente la arquitectura (la columna tripartita) y la escultura (la estela-estatua).” (Careri P. 53). Sin embargo, cabe agregar que, a diferencia de lo que propone Careri, acá, como se ha señalado antes, no se pretende rastrear el momento histórico del surgimiento de la geo-estética, toda vez que se busca superar el modelo de la primacía temporal para entender los fenómenos artísticos, tal como lo propone Boyer.



está latente la posibilidad de volver sobre sí mismo, de retornar sobre sus propios pasos y que, con todo, la experiencia sea distinta, unicidad que deviene en multiplicidad en la creación de perceptos, que solo puede ser experimentada en el plano de inmanencia de las emociones. En Alÿs, al igual que en Deleuze, lo importante es ante todo el proceso de creación, por encima de la obra en concreto. Se constata así un continuo cambio de la obra, un dinamismo, pues como el ritornelo, la obra no es pétrea ni estática, sino dinámica.

Otra característica recurrente en el trabajo de Alÿs es la acción de caminar. El viaje, el camino, los pasos, las huellas, los trazos, fungen como punto de partida en la creación artística; la acción de caminar deviene en la creación del territorio que, con Deleuze, es el punto de emergencia del arte, trazando distintas fronteras. Por ejemplo, en su obra de 1995, titulada *The Leak*, Alÿs transita por las calles de la ciudad de Sao Paulo, en Brasil, cargando en sus manos un tarro de pintura que tiene un agujero por el cual esta se cuela, y a medida que el artista va caminando va dejando tras de sí un rastro de pintura de color, va territorializando, deja una huella, a la vez que confecciona pliegues, inscribe su marca que deviene estilo en la apropiación de un territorio propio mediante el constante volver sobre los pasos propios.

Con su obra *Cuando la fe mueve montañas*, la intervención realizada en el paisaje, así como la modificación del medio amorfo y la elaboración de pliegues que se insertan en la Tierra, en el paisaje natural intervenido por la acción humana, se tornan todavía más claros y evidentes; en esta obra, Alÿs se apoya en un número considerable de voluntarios, con los que consiguió trasladar algunos centímetros una duna en Lima, Perú; el trabajo de varias personas y distintas herramientas desembocó en la modificación del paisaje, en la intervención sobre la Tierra misma, dejando claro que la Tierra es un presupuesto para la elaboración del territorio, para la creación de la obra de arte territorializante.

En su obra *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, Alÿs recorre las calles de Ciudad de México arrastrando un gran bloque de hielo hasta que este se derrite totalmente. En ese caso, Alÿs deja tras de sí una huella deleznable, su desplazamiento configura su intervención político-estética en el paisaje, que rápidamente se inserta en el territorio, relacionándose con el espacio intervenido. La intervención física en el

espacio, geografía, deviene estética, geo-estética. Alÿs se manifiesta como un caminante, el artista que territorializa con su caminar, sus pasos son sus huellas, su firma. Bien apunta Carreri que “el acto de caminar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados” (Carreri, 2002: 51). En Alÿs, la transformación del espacio mediante la acción de caminar se inscribe como territorialización expresiva.

Tomemos otros ejemplos, principalmente del *land art*, que reflejen lo acá expuesto. Con todo, cabe señalar que el objetivo del texto no es explicar las obras mencionadas, sino ejemplificar los conceptos desarrollados en el escrito a partir de los conceptos expuestos. En su obra titulada *A Line Made by Walking*, representativa de los inicios del *land art*, Richard Long reproduce una línea recta en un campo abierto mediante la constante acción de caminar de un lado a otro sobre un prado, dejando una huella en el paisaje (fundiéndose con el espacio y haciendo visible el andar, pero no como un mapeo automático, sino intencionado), la cual se registra a través de una fotografía en blanco y negro. El artista instaura una relación directa con la naturaleza y recrea la idea de la territorialización bajo la acción de caminar – arte como acción y no como objeto – pues, como se ha venido sosteniendo, bajo el régimen estético de las artes, el arte pasa de ser concebido como un productor de objetos (obras), a un generador de nuevas miradas que permitan observar arte donde antes el arte no era inteligible ni visible, se levanta como arte que “transforma los objetos en actos sutiles del lugar”, al mejor estilo de la obra de Penone. El *land art* nace como una necesidad de los artistas de salir del museo y desarrollar sus obras *in situ* en la naturaleza, intervenir el paisaje, territorializar.

Caso similar ocurre con *Double Negative* de Michael Heizer, obra en la que el artista traza una zanja de grandes dimensiones en la Tierra a través del desplazamiento de rocas. Con la intervención humana en el paisaje conviven dos trincheras al lado de un cañón natural, en las cuales se ha vertido todo el material excavado, se genera un gran pliegue que armoniza la intervención humana con el paisaje natural, que aísla el territorio del caos.

Con su obra titulada *Spiral Jetty* el artista estadounidense Robert Smithson realiza una intervención en el paisaje, formando un saliente en forma de espiral a la orilla del mar. Smithson edifica una suerte de muelle o sendero en espiral a partir de basalto negro, el

cual se inserta en el paisaje natural, modificándose mutuamente, sendero que se funde con el paisaje, paisaje que deviene sendero espiral. Además que el muelle invita a caminar, la intervención refleja la relación centro-periferia por sus formas propias, generando una afectación del paisaje a través de la acción del hombre, un pliegue artificial que resulta ya no de fenómenos naturales, sino de la intervención de un individuo en el paisaje natural.

Por otro lado, la pareja Christo y Jeanne Claude, con su obra *Surrounded Islands*, rodearon unas islas en Biscayne Bay, Miami, con polipropileno de color rosado, en un juego arquitectónico de enormes proporciones. Como se ve, en muchas de estas obras se refleja un diálogo constante entre obra y territorio, pues si bien el espacio es caracterizado como una función propia de los procesos naturales, es, a su vez, producto de la acción social del hombre que transforma el mundo material.

Tomemos ahora *Shibboleth*, de la artista colombiana Doris Salcedo, en la que se generó una enorme grieta en el suelo de la galería británica *Tate Modern*. La grieta puede asemejar el impacto que causan fenómenos naturales como el movimiento de las placas tectónicas, como representación artificial de los movimientos naturales. La artista logra simular las fuerzas naturales al interior de un recinto, traslada los pliegues del paisaje natural a un ambiente museístico. La obra de Salcedo invita pues a pensar la intervención del museo más allá del simulacro mismo, abre la puerta a pensarlo como una superficie terrestre, distinta si se quiere, que puede ser explorada y ser desarrollada. Pero la grieta también tiene un fuerte sentido político, pues genera fronteras, representa límites divisorios, al igual que el pliegue diferencia el medio caótico del territorio propio. No queremos sumergirnos en las cuestiones políticas que puedan motivar a la artista o las interpretaciones sociales que puedan surgir de la obra. Para los propósitos acá perseguidos, interesan más bien las condiciones de visibilidad de un arte que cuestiona y que desmitifica la relación convencional que se ha venido asentando entre obra y artista a lo largo de la historia.

Así las cosas, podríamos sospechar que existe un arte barroco sin la jerarquía que se desprende de la filosofía de Leibniz, entendido como aquel modelo de contraste entre la oscuridad y la luz, forma y fondo, arriba y abajo. El pliegue en la geo-estética mantiene el rasgo de la continua elaboración o confección de pliegues, y en cada pliegue la

distribución variada de fuerzas es distinta, la variación se erige como principio, multiplicidad pictórica de trazos, colores, sonidos, marcas, huellas.

#### **4. CONSIDERACIONES FINALES: LA VUELTA INCESANTE DE LA GEO-ESTÉTICA**

La desmitificación del artista y la obra del arte ya no empuja al espectador a observar algo determinado, sino que la obra misma evoca distintas cosas, se abre a la pluralidad de interpretaciones, despierta sensaciones diferentes en cada espectador, en distintos niveles, dependiendo de la experiencia estética de cada quien y su forma de relacionarse con la obra. En últimas, el artista deviene prescindible, pues la importancia recae sobre el proceso de creación. Así, las relaciones entre artista, obra y espectador se conciben de forma distinta, permiten entender el concepto de obra inacabada o en continua transformación, generan fenómenos como la democratización del arte, pues las manifestaciones artísticas escapan del museo y la galería y se asientan en la cotidianidad; consienten y abrazan la concepción del arte no como generador de obras, sino de nuevas miradas, pues ya no es un criterio técnico el que define el arte, sino las maneras de ser, el pliegue infinito que atraviesa las mónadas, arte *in natura*, arte animal, arte sin hombre, arte sin artista, espectador artista, arte inacabado, arte en constante transformación, naturaleza artística.

Una vez las condiciones de posibilidad permiten concebir el arte como un ejercicio territorializante, la empresa de la geo-estética encuentra camino por el cual transitar. La creación de un territorio, como morada en medio del caos y entendida como arte, invita a pensar el arte como geo-grafía, y en ese arte el pliegue resalta como elemento protagonista de esa estética. La naturaleza misma está llena de pliegues, pliegue sobre pliegue, pliegue que va al infinito. Las vetas de la naturaleza devienen en pliegues que caracterizan el arte de la naturaleza. El hombre y el animal también terminan por construir pliegues en la edificación de su morada. “Entre los pliegues de la ciudad han crecido espacios de tránsito, territorios en constante transformación a lo largo del tiempo” (Carreri, 2002: 24). El pliegue siempre se encuentra entre dos cosas, es diferenciación diferenciante, el pliegue va a entrar a realizar la distinción entre el en-casa y el caos circundante, como correlato. Al igual que en el barroco, en la naturaleza los pliegues se curvan y recurvan de manera tal que son llevados hasta el infinito. Con el barroco, Deleuze hablaba de una tensión que se resuelve a través de la distinción

entre dos pisos, de manera que se alcance la armonía que refiere Leibniz por las correspondencias entre los pisos, ya que se “distribuye la escisión”. La articulación de esos dos pisos sustituye la distinción entre dos mundos. El primer piso se refiere a la fachada, a lo físico, lo puramente corporal, mientras el interior se identifica con el piso de arriba, se refiere a lo metafísico, a las almas. De manera similar, en términos de la geo-estética, el pliegue distribuye la escisión entre el caos y el territorio propio generado por los actos de repetición, de modo que resuelve la tensión existente y permite la creación de un territorio para aislarse del caos, como una expresión del ejercicio de creación artística, puro ritornelo.

Deleuze y Guattari catalogan el arte entre las operaciones de la vida, desacralizando la creación artística y percatándose de la potencia creadora en la naturaleza, y no exclusivamente en la actividad del hombre. La expresividad es pues desterritorializada y re-territorializada en distintas esferas, incluyendo la animal y la biológica, la orgánica, pues el paisaje no intervenido se modifica, se pliega y repliega sobre sí mismo, se erige como obra de arte. El punto recae en la concepción del arte como ejercicio territorializante, como creación de un territorio propio que permite un aislamiento del entorno caótico, que da entrada al ritornelo como agenciamiento de ese territorio y en el que se denota la operación consistente en encontrar pliegues por doquier, es decir, en encontrar aquello que es recurrente en el sistema. El espacio cósmico deviene en territorio, que solo puede ser experimentado en el plano de inmanencia preciso de las expresiones; es el territorio el que hace existencialmente posible la geo-estética. En la construcción del territorio se efectúan pliegues; nuevamente, la operación consiste en encontrar la recurrente elaboración de pliegues en el sistema. Tenemos, entonces, un pliegue como mundo cósmico, el ojo de Dios leibniziano, pliegue y topología (en el que es la tierra misma la que viene a ser descrita); pero también tenemos un pliegue resultante de la intervención en el paisaje (el territorio se introduce en la Tierra para producir la forma que precisa, hace uso de las vetas de la naturaleza, si se quiere), pliegue que es consecuencia de la elaboración del en-casa, de la morada que aísla el caos, diferenciación diferenciante entre exterior caótico e interior como territorio propio y que deviene perceptible gracias a las condiciones de visibilidad e inteligibilidad. Si bien la naturaleza no espera al hombre para el surgimiento del arte, el arte sí precisa del hombre para su reconocimiento como tal, pues el individuo es sujeto de la experiencia estética de ese arte, por lo que en ausencia del hombre sólo habría paisaje no

intervenido, Tierra, que si bien estaría atravesada por múltiples pliegues, no tendría una interpretación como manifestación artística susceptible de despertar en el espectador una experiencia estética, pues es el hombre el que hace el reconocimiento de la acción como acción artística, del arte como arte, de la territorialización como manifestación expresiva.

Deleuze y Guattari aseveraron que la filosofía es una geo-filosofía. Sauvagnargues, por su parte, sostiene que en Deleuze el arte es geo-grafía, lo cual da pie a pensar la posibilidad de una geo-estética, luego ¿qué debe entenderse por geo en la geo-estética? El prefijo geo, tomado de la geografía, quiere denotar la posibilidad de concebir el arte en el orbe como grafía, erigiendo una semiótica materialista en el arte, en la que los símbolos se comprenden como aquellas marcas, trazos o huellas de las que se ha hablado y que afirman un material de expresión, por lo que se manifiestan como prácticas geo-gráficas, como grafía de la territorialización expresiva, toda vez que el territorio marcado solo puede ser experimentado en el plano de inmanencia preciso de las expresiones.

Ahora bien, en lo que concierne a la estética, esta se refiere a aquellas modificaciones e inflexiones realizadas por el ritornelo<sup>20</sup>. Dado que la territorialización es dinámica, las variaciones introducidas por el ritornelo son múltiples, dando lugar a una estética en la que el paisaje cumple un rol protagónico. Dicen Deleuze y Guattari que “los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida), son los paisajes no humanos de la naturaleza” (Deleuze y Guattari, 1993: 170), de ahí que el arte, a través de la creación de perceptos, no reproduce aquello que es perceptible, sino que torna perceptible lo que era imperceptible (en términos de Rancière, hace visible e inteligible lo que antes no lo era). Es de esa manera que las fuerzas de la naturaleza devienen perceptibles. La naturaleza es un proceso en sí misma, la mimesis carece de sentido en este escenario, por eso se decía en el primer aparte que los ejemplos eran irrelevantes, ya que el espacio cósmico está plagado de pliegues con vocación estética. Y es que en términos de Rancière, en este momento el arte es identificado por un modo de ser sensible propio de sus productos, y no por las maneras

---

<sup>20</sup> El presente trabajo se centra en los signos visuales que delimitan un espacio de dimensiones variables, por lo que se dejó de lado el análisis del tiempo, que tampoco es pétreo, y el análisis sonoro (ritornelo y música) no fue desarrollado en extenso, más allá del ejemplo extraído de la obra de Deleuze y Guattari del *Scenopoïetes* para ejemplificar al animal como artista.

en que los mismos han sido producidos, por lo que el principio mimético pierde fuerza en relación con el factor territorializante; el arte ya no se limita a la imitación de una forma transportada a una materia, porque modelo y copia serían uno mismo, cosas producidas por las mismas fuerzas de la naturaleza, pues en ausencia del hombre no habría quién realizara copias del paisaje no humano. Así, a pesar que no exista forma de pensar el percepto en ausencia de las sensaciones que lo componen, pues son indisolubles, podría pensarse en ‘separar’ lo percibido del percepto, como una suerte de imagen de la naturaleza sin imaginación, concebir el paisaje sin hombre, paisaje no humano, el devenir de la naturaleza en ausencia del hombre, la posibilidad del pliegue en el espacio cósmico.

## REFERENCIAS

- Alÿs, F. (2016). *Francis Alÿs*. [online]. Disponible en: <http://francisalys.com/> (Consultado el 05/04/2016).
- Benjamin, W. (2006). “El origen del *Trauerspiel* alemán”. *Obras*. Libro I. Volumen I. Madrid: Abade.
- Boyer, A. (2009). “Archipelia, lugar de relación entre (geo)estética y poética”. *Nómadas*, Núm. 31, pp. 13-25.
- Boyer, A. (2007). “Hacia una crítica de la razón geográfica”. *Universitas Philosophica*, Vol 24, núm. 49, pp. 159-174.
- Buenaventura, J. (2014). *Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia – Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- Careri, F. (2002). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Chastel, A. (1988). *El arte italiano*. Madrid: Akal.
- DeLanda, M. (2005). “Material Expressivity”. *Domus*, vol. 893, n<sup>o</sup> 1, pp. 122-123.
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dorling Kindersley Ltd Ed. (2010). *Arte: la guía visual definitiva. 1945 – Actualidad*. Londres: Dorling Kindersley.
- Escallón, M. (2016). *Nuevas flores*. [online]. Disponible en: [http://mariaelviraescallon.org/nuevas\\_floras.html](http://mariaelviraescallon.org/nuevas_floras.html) (Consultado el 21/04/2016).
- Faure, E. (2003). *Histoire de l'Art. L'esprit des formes. L'Art antique*. Quebec: Ugo Bratelli.
- Leibniz, G. W. (1974). *Monadología*. Madrid: Universidad Complutense.
- Nietzsche, F. (1970). *Así habló Zaratustra*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Farique Éditions.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.



Weigel, S. (2009). "On the 'Topographical Turn': Concepts of Space in Cultural Studies and *Kulturwissenschaften*". *European Review*, Vol. 17, No. 1, pp. 187-201.

Wölfflin, H. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós Estética.

Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.