

philosophy @ LISBON

International eJournal
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

n. 5 | 2016

Special Number *Philosophy & Architecture*



edited by
Tomás N. Castro
with
Maribel Mendes Sobreira

ISSN 2182-4371



www.cful.lettras.ulisboa.pt

Chaos and Composition in Félix Guattari

Matías García Rodríguez

University of Santiago de Compostela
matias.garcia.rodriguez@usc.es

Abstract

Chaos is an extremely important concept throughout the work of Félix Guattari. Related both to deeply personal troubles and to epochal epistemological correlates in the context of post-structuralist discourse, we will describe its relationship with the concept of composition –one of the keys of his later aesthetic theory. In order to illustrate some of the concepts behind his epistemological proposals, we will comment some of his texts on Japanese architect Shin Takamatsu.

Keywords

Félix Guattari; Architecture, Composition; Chaos; Shin Takamatsu.

1. Uneasy chaos¹

Félix Guattari's later work seems to give free reign to chaos, which was a consistent obsession of him. Certainly, almost any quote in Guattari's texts from the eighties and up to 1992 shows some consistency with actual personal issues which he fought throughout his life, more so in those final years of "winter". Dissolution, particularly, casts a shadow that was already impossible to ignore in his early work. In a way, the radical Lacanian "speedy-Guatt" of the fifties is not that different from the aesthetics theoretician who wrote *Chaosmose*. If it was not for his continuous -if nor rather obsessive- enterprise of formalization, of constantly redefining his conceptual web through decades of constant rewriting and revisiting of texts, we could take the risk of forgetting that some of his original intentions, needs, and interests remained essentially the same, from the structure to the machine, from the machine to the rhizome, and still onto the final chaosmos.

However, probably the most important thing to acknowledge is to which extent all of his epistemological retracing was particularly in tune with the very core of Nietzschean post-structuralist discourse. Even though Guattari's name is frequently erased from its pantheon, in terms of the History of Philosophy his work is probably the most revealing and informative in order to understand the changing flows of post-war French philosophy after the glorious success and -up to a point deceiving- fall of structuralist regimes, both in faculty departments and in Parliament.

The core of it all is *chaos*. Of course, this could lead us to a very old, and way too vague, confrontation between so-called Order and so-called Disorder. However, as simple as it may seem the fortune of chaos throughout the French philosophy of the sixties and up to the eighties -between the decline of pan-linguistics and the return of the already-quite-old *nouveaux philosophes*- reveals itself as a rather specific historical problem.

From a "merely" morphological point of view, which is possibly not the best way to call it, but probably one of the most suitable in order to open up such a question, chaos is not defined by its "disorder", but by its velocity:

On définit le chaos moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche. C'est un vide qui n'est pas un néant, mais un *virtuel*, contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence. C'est une vitesse infinie de naissance et d'évanouissement. (Guattari & Deleuze 2005, 117-8).

The tone which Guattari and Deleuze are here using is rather ambiguous. Although it is not a negative depiction, there is a certain feeling of

1. I would like to thank Cristina R. Lesmes for her generous and useful comments.

excess, of something which not only exceeds it all, but which is firstly characterized by its very aversion to control. There is a sort of dizziness in the face of the seemingly absolute powers of chaos, powers which at same time remain somehow attractive. Even in 1991 -the year of the publication of *What is Philosophy?*-, we still perceive -notably given the overall celebratory tone of the book- that certain *unease* which is always present throughout post-war French thought, whether in its neurotic -structuralist- or in its schizoid -68's post-structuralism- manifestations, both on philosophy and the more general forms of culture.

Post-structuralists are often accused of speaking in riddles. Be that as it may (seem), they are in any case very historical ones, related to very real problems. In the case of chaos, it truly is everywhere. Certainly, chaos constantly appears in numerous Guattari's papers, books, and diary entries throughout his last years. At the same time, chaos is also omnipotent in epistemological terms. However, chaos is neither chance nor mere formlessness. It is in fact the very Form which allows for the possibility of thinking to emerge. In a very general but also immediate way, dissolution is the main enemy of thought:

Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage. [...] [I]l n'y aurait pas un peu d'ordre dans les idées s'il n'y eu avait aussi dans les choses ou état des choses, comme un anti-chaos objectif: 'Si le cinabre était tantôt rouge, tantôt noir, tantôt léger, tantôt lourd...'. (Guattari & Deleuze 2005, 201-2).

Again, the mixture of both truly personal and transversal historical issues is evident. The image of ideas "simply flying off", that recurrent menace to production itself -the molar word, the tendency towards reterritorialization, the fear and rejection of the institutions which merely produce anti-production- is an everlasting *topos* in Guattari's work. However, it is also true that this is a fundamental feature of the vaster epistemological constructions of post-structuralist discourse, particularly in aesthetics.

The inherent logic of such a discourse is simultaneously simple and ambiguous: In the same way as "chaotization" -that is, the continuous dissolution of any consistency- is both the opposite to what Philosophy and Art seek for, and, at the same time, their only possible beginning, *déterritorialisation* is simply not possible without a *reterritorialisation* -and vice versa. The same is applicable to any molecular multiplicity that is truly far from molar groupings. It is not a matter of essences and/or structures, but of moments and becomings:

Le plan d'immanence est comme une coupe du chaos, et agit comme un cri-

ble. Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent: ce n'est pas un mouvement de l'une à l'autre, mais au contraire l'impossibilité d'un rapport entre deux déterminations, puisque l'une n'apparaît pas sans que l'autre ait déjà disparu, et que l'une apparaît comme évanouissante quand l'autre disparaît comme ébauche. Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance. (Guattari & Deleuze 2005, 46)².

2. Composing a house

This *plan d'immanence* borrows from chaos the determinations that allow it to perform its infinite movements: “On peut, on doit dès lors supposer une multiplicité de plans, puisque aucun n’embrasserait tout le chaos sans y retomber, et que chacun ne retient que des mouvements qui se laissent plier ensemble” (Guattari & Deleuze 2005, 53). “Nous ne le vaincrons qu’à ce prix”: In order to “déchirer le firmament”, we have to submerge ourselves into chaos (Guattari & Deleuze 2005, 202). What ties together the work of both philosophers and artists lies in *composition*, and is the very same element that allows Guattari and Deleuze to establish a fundamental distinction:

L'art lutte effectivement avec le chaos, mais pour y faire surgir une vision qui l'illumine un instant, une Sensation.³ [...] L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé –non pas prévu ni préconçu. L'art transforme la variabilité chaotique en variété *chaotique*, par exemple l'embrassement gris noir et vert du Greco; l'embrassement d'or de Turner ou l'embrassement rouge de Staël. L'art lutte avec le chaos, mais pour le rendre sensible, même à travers le personnage le plus charmant, le paysage le plus enchanté (Watteau). (Guattari & Deleuze 2005, 204-5).

2. It is always a question of chaos and the ways to confront it in order to produce: “Ce qui définit la pensée, les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie, c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur le chaos. Mais la philosophie veut sauver l'infini en lui donnant de la consistance: elle trace un plan d'immanence, qui porte à l'infini des événements ou concepts consistants, sous l'action de personnages conceptuels. La science au contraire renonce à l'infini pour gagner la référence: elle trace un plan de coordonnées seulement indéfinies, qui définit chaque fois des états de choses, des fonctions ou propositions référentielles, sous l'action d'observateurs partiels. L'art veut créer du fini qui redonne l'infini: il trace un plan de composition, qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action de figures esthétiques.” (Guattari & Deleuze 1991, 198).

3. The examples that then follow are singularly interesting for us: “Même les maisons...: c'est du chaos que sortent les maisons ivres de Soutine, heurtant d'un côté et d'autre, s'entrepêchant d'y retomber; et la maison de Monet surgit comme une fente à travers laquelle le chaos devient la vision des roses. Même l'incarnat le plus délicat s'ouvre sur le chaos, comme la chair sur l'écorché” (Guattari & Deleuze 1991, 204).

As stated in a quote that is extremely revealing of Guattari's attitude towards architecture: "Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art" (Guattari & Deleuze 2005, 192-3). If the artist is the composer of chaos -someone who is able to build something out of chaos-, then the primordial sense of architecture reveals itself: "L'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison; ce pourquoi l'architecture est le premier des arts" (Guattari & Deleuze 2005, 187).

3. Shin Takamatsu and Japanese subjectivity

Taste is a strange companion to a philosopher's work, and numerous reasons explain why this is frequently the case. However, this is not what happens with Guattari, an author who frequently delved into his pantheon as much as he did with his own work -always retuning, always looking for better arranged concepts-, and is frequently in his texts on Joyce and Kafka that we find the most interesting side of his work. This is also the case when it comes to his relationship with Japan, a country to which he repeatedly travelled to, and about whose culture and arts wrote several texts.

From a historiographical point of view, his theories on Japanese architecture are not always consistent or systematic, nor should we read those texts as if those were his intentions. The history of contemporary Japanese architecture is, as simplified as it may sound, the history of its detachment from the International Style, a movement initiated by Kenzo Tange⁴ and Arata Isozaki⁵. Guattari is mainly interested in the then so-called "new wave". Even though this is a label whose arbitrariness is acknowledged by Guattari himself, he prefers it to the "imprudence" of placing those architects under the umbrella of post-modernism, given that the Japanese "new wave" "échappe heureusement à l'opportunisme superficiel et éclectique que recouvre généralement cette qualification aux États-Unis et en Europe" (Guattari 1994, 4).

In Guattari's words, if there is a link between the authors frequen-

4. "Dans les années 60, Kenzo Tange opéra une rupture radicale avec les aspects simplistes du fonctionnalisme international par la fondation d'un mouvement structuraliste dans l'architecture et l'urbanisme japonais. En contrepoint de ce structuralisme, qui mettait l'accent sur la complexité des aspects relationnels propres aux espaces architecturaux, se développa un courant se dénommant « métaboliste » qui, de son côté, s'efforçait d'adapter la nouvelle industrialisation du bâtiment aux besoins humains, en particulier en édifiant des agglomérats de capsules modulaires. Dans le même souci de prise en compte des spécificités sociétales, individuelles et culturelles, les métabolistes furent également très préoccupés de composer des formes évoquant les constructions japonaises traditionnelles ou s'y rattachant indirectement." (Guattari 1994, 4).

5. "Isozaki, qui fut l'élève de Kenzo Tange, s'efforça de dégager radicalement l'architecture japonaise de son classicisme moderniste, pour laisser libre cours à une créativité symboliste et maniériste, confinant quelquefois au surréalisme." (Guattari 1994, 4).

tly thus labelled is their *processualisme*, a surprisingly vague term that here stands for nothing more than the fact that those architects “échappent aux modélisations préétablies par des écoles ou des courants”. The important thing, however, is that they were trying, so says Guattari, to step out of functionalist guidance, context dependency and, even, “any humanist reference” (Guattari 1994, 4). However, he is mainly interested in what he calls “creative becomings” of those architects:

Un “devenir enfant” (par exemple, chez Takefumi Aïda, Kazuhiro Ishii, Minoru Takeyama), soit à travers des constructions directement à destination des enfants, soit s’inspirant indirectement d’une vision enfantine. Un ‘devenir végétal’, par exemple chez Mayumi Miyawaki, qui a construit à Tokyo sa *Boîte bleue*, enserrant totalement la cime de quelques grands arbres, ou chez Kijo Rokkaku, avec sa *Maison aux trois racines*, où des troncs d’arbres et une partie de leurs racines émergent, à l’état brut en haut d’une façade de ciment. D’une façon plus générale, on retrouvera, chez la plupart des architectes de cette nouvelle vague, l’utilisation d’éléments boisés à titre de symbole de la nature. Un “devenir animal”, explicitement revendiqué par le Team Zoo de l’université de Waseda à Tokyo, influencé par Takamasa Yoshizaka, et qui a réalisé, par exemple, le *Domo Celakanto*, édifice construit comme un mystérieux monstre marin. Il conviendrait également d’évoquer un “devenir abstrait” chez Tadao Ando qui parle de “catabolisme du paysage”, un “devenir Nirvana” chez Aida, une politique du vide et de la lumière chez Toyo Ito, un “devenir non-objet” chez Hiromi Fujii et chez Shinohara, dont le conceptualisme voudrait ramener l’architecture à son degré minimal, Mozuna, de son côté, étant parti à la recherche d’un principe “anti-résidence”... (Guattari 1994, 5).

However, Guattari’s interests are elsewhere, invested in the becoming-machinic “devenir machine”- of Shin Takamatsu, one of the architects about whom he has more eloquently spoken. Leaving aside the beautiful imagery used by Guattari -Takamatsu’s buildings as a Buto dancer⁶- and his arguable historical appreciations -his statement that Takamatsu rejects any idea of “style”⁷-, the core of Guattari’s exposition is that Takamatsu is

6. “Quel type de rapport entretient donc ce créateur avec le contexte urbain au sein duquel il travaille ? Rappelons que deux positions s’affrontent classiquement pour aborder ce genre de question, d’ailleurs sujette à d’interminables controverses. Il y a ceux qui, à la manière de Le Corbusier, prennent en compte le contexte de telle sorte que la gestion de la forme instaure l’objet architectural dans un rapport de continuité avec le tissu urbain. Et il y a ceux qui, à la manière de Mies van der Rohe, détachent l’œuvre du milieu ambiant de façon à ce qu’elle prenne un caractère d’objet structurant l’organisation d’une forme. Mais peut-être que l’architecture de la nouvelle vague japonaise et, tout spécialement, celle de Shin Takamatsu nous conduisent à une troisième position possible telle que l’œuvre se trouve à la fois parachèvee en tant qu’objet esthétique et totalement ouverte au contexte. Cela m’évoque la position d’un danseur Buto, tel que Min Tanaka, totalement replié sur son corps et, cependant, hypersensible à toute perception émanant de l’environnement.” (Guattari 1994, 7).

7. “Et en cela nous restons encore sur le terrain de Shin Takamatsu dont l’un des principaux philosophes @LISBON

a builder of machines, and those machines are “processuelles et resingularisantes”: in Guattari’s eyes, they reinvent Japanese subjectivity (Guattari 1994, 9). These machines being *machines* in the strict sense of the word constantly operate *coupures*, opening up new universes of reference which allow for the potential emergence of new territories and new *agencements collectifs d’énonciation*.

Even though the objective is always the same –“parvenir à ce que l’édifice devienne sujet non humain, capable d’œuvrer de concert avec des segments de subjectivité humaine individuelle et collective” (Guattari 1994, 9)-, Takamatsu’s becoming-machinic manifests itself through a variety of methods: symmetry breaks -Kitayama Ining 23, Kyoto, 1987-, interlocking of decentred forms -Kido Clinic, Kyoto, 1978-, horizontal and vertical fissures -Yamamoto Atelier, Kyoto, 1978; Koboko Lighting Showroom, Kyoto, 1978-, or, most important, the game of scopic structures, be it cyclopean eyes -Miyahara House, Kyoto, 1982-, superimposed eyes -Pharaoh, Kyoto, 1984-, or “machinic” eyes -ARK, Kyoto, 1983- (Guattari 1994, 10-3). Within such architectural machines, Takamatsu is somehow playing with chaos, forcing that very Form to multiply itself, to proliferate, and thus trace new plans for the city’s subjectivity.

Reference List

- Guattari, Félix, and Gilles Deleuze. 1991. *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
 Guattari, Félix. 1994. “Les machines architecturales de Shin Takamatsu.” *Chimères* 21: 1-15.

impératifs est de refuser toute idée de style parce qu’il entend ne jamais faire deux fois la même chose, ne jamais livrer la même bataille avec la ville et n’appréhender l’histoire qu’à partir de son propre message.” (Guattari 1994, 7).



© Maribel Mendes Sobreira