

**LEANDRO SURCE - EUGENIA VIÑA - NICOLÁS FAGIOLI (Eds.)**

# **APUNTES DE SENSACIÓN**

**ENSAYOS PICTÓRICO-FILOSÓFICOS  
ENTRE BACON Y DELEUZE**

**RAGIF EDICIONES**

# APUNTES DE SENSACIÓN

Apuntes de sensación : ensayos pictórico-filosóficos entre Bacon y Deleuze / Leandro Surce ... [et al.] ; Editado por Leandro Surce ; Eugenia Viña ; Nicolás Fagioli ; Prefacio de Lucero Guadalupe. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : RAGIF Ediciones, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-48149-2-0

1. Estética. 2. Filosofía Contemporánea. I. Surce, Leandro II. Surce, Leandro, ed. III. Viña, Eugenia, ed. IV. Fagioli, Nicolás, ed. V. Guadalupe, Lucero, pref.

CDD 190

RAGIF Ediciones, 2021

Disponible en <http://ragif.com.ar/ragif-ediciones/>

RAGIF Ediciones: Paraguay 3745 3° B (1425), CABA - Argentina



Esta edición se realiza bajo la licencia de **uso creativo compartido** o **Creative Commons**: “Atribución-Compartir Igual 4.0 Internacional”. Está permitida la copia (y la copia de la copia), distribución, exhibición y utilización de la obra, sin fines comerciales, bajo las siguientes condiciones:

**Atribución:** se debe mencionar la fuente (autores, título de la obra, ciudad, editorial, año), proporcionando un vínculo a la licencia e indicando si se realizaron cambios.

**Mantener estas condiciones para obras derivadas:** sólo está autorizado el uso parcial de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan para la obra resultante.

# **APUNTES DE SENSACIÓN**

**Ensayos pictórico-filosóficos  
entre Bacon y Deleuze**

**Guadalupe Lucero**

**Leandro Surce**

**Eugenia Viña**

**Nicolás Fagioli**

**Clara Zimmermann**

**Carola Sporn**

**RAGIF EDICIONES**

**Buenos Aires**

**2021**



## ÍNDICE

- 7      Figuras de sombras coloridas.  
      ¿Cómo escribir sobre los libros que amamos?  
      **Guadalupe Lucero**
- 11     La sombra del cadáver.  
      ¿Cómo pintar un cuerpo sin órganos?  
      **Leandro Surce**
- 25     Las voces latentes.  
      ¿Cómo desterritorializar conceptos?  
      **Eugenia Viña**
- 37     Color y catástrofe.  
      ¿Cómo huir del cliché?  
      **Nicolás Fagioli**
- 49     La imagen más allá de la representación.  
      ¿Cómo hacer visible lo invisible?  
      **Clara Zimmermann**
- 63     Líneas de fuga.  
      ¿Cómo mirar sin perspectiva?  
      **Carola Sporn**



## PRESENTACIÓN

### FIGURAS DE SOMBRAS COLORIDAS.

¿CÓMO ESCRIBIR SOBRE LOS LIBROS QUE AMAMOS?

GUADALUPE LUCERO

Ante las imágenes de Lascaux, Bataille imaginó que la pintura decía mucho más en la sombra difusa que en la representación clara. En el trazo espasmódico y poco preciso. Una sombra, un espasmo, una figura que sin embargo no narra nada, no cuenta nada con precisión sino que más bien se presenta como huella de un asombro y un temor.

Si el sentido común nos habla de la pintura como evidente arte espacial, un rastreo sobre los encuentros entre filosofía y pintura parecen decir lo contrario. La pintura trata con la dislocación temporal. O en realidad más y otra cosa. Huella de una heterocronía (la de la silueta ausente-presente de Plinio, la del encuentro de Didi-Huberman con los frescos de Fra Angelico o la del propio Deleuze en la figura baconiana), la pintura abre en el espacio un problema temporal, vinculado con el modo en que los cuerpos encarnan un movimiento, un salto, un cambio de naturaleza.

La temporalidad fijada, he aquí la paradoja pictórica, define ante todo un cúmulo de interpretaciones oscuras y confusas, aun cuando la materia y el medio pictórico se definan por la luz. Para Deleuze



la relación entre pintura y filosofía se define por la posibilidad de un encuentro. La promisoría fe que este encuentro anuncia es la posibilidad de definir una zona problemática común: un territorio fronterizo, zona de contrabandos ilegítimos, lugar donde se recortan y pululan los malentendidos pictórico-filosóficos.

Este libro surge de los encuentros tramados entre las clases y el acompañamiento de proyectos de investigación de estudiantes de estética de la carrera de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Encuentros de lectura atravesados por intereses dispares, obsesiones incompatibles e insistencias comunes que nos llevaron a leer durante casi dos años el libro fundamental de Gilles Deleuze sobre Francis Bacon. Encontrarse a leer juntxs puede ser una actividad extraña. La lectura a menudo se imagina solitaria y silenciosa. El grupo de lectura, como práctica de aprendizaje, es un espacio privilegiado, donde el texto se encarna en una voz material y cercana. Resuena así en una escena que en vez de repetir como en un reflejo, difracta y distorsiona hasta convertir el texto en el monstruo de Bataille: la sombra en torno de la cual las figuras se definen.

Este libro es entonces una serie de lecturas vinculadas a esta sombra, de la que Leandro Surce se apropia en el artículo que abre la serie para explicar su materialidad. No solo reconstruyendo su historia sino analizando su color, su textura y su agencialidad. Es que, en cierto modo, la cuestión del color que retorna en los artículos de Eugenia Viña y Nicolás Fagioli parece ser el nudo sobre el cual se enredan los problemas pictóricos. Pero no sólo pictóricos. Justamente el nudo, el espacio problemático del que brotan preguntas comunes, puede enredarse con la literatura, la música y por supuesto la construcción conceptual filosófica. Qué tipo de pregunta abre la pintura para la filosofía es quizás la cuestión que recorre el ensayo de Clara Zimmermann, a través de la reconstrucción de los conceptos de Figura y Sensación. De cierta manera, dejar de narrar la historia de la ventana que representa, como bien analiza Carola Sporn en su ensayo, implica analizar en detalle la operación del punto de vista y el punto de fuga, para alcanzar su disolución por medio de una fuga corporal.

Este conjunto de ensayos es así un intento de recuperar y celebrar una práctica de lectura que hace parientes monstruosos, recolecta cuestiones, arriesga vínculos, vuelve sobre obsesiones personales y afirma la posibilidad de un leer juntxs en la difracción de las minucias y las diferencias. Su existencia es especialmente fruto de la confianza de Leandro Surce, que siempre pensó que era posible este proyecto, de la insistencia amorosa de Eugenia Viña y de las manos dispuestas a la edición de Nicolás Fagioli.



## LA SOMBRA DEL CADÁVER.

### ¿CÓMO PINTAR UN CUERPO SIN ÓRGANOS?

LEANDRO SURCE

What's one/ and one / and one/ and one/ and  
one/ and one/ and one/ and one/ and one/ and one?  
Estos son los graffiti de la muerte en la carne

*Diario de muerte*, Enrique Lihn.

Según el relato que Plinio el Viejo nos lega en su *Historia Natural*, debemos el origen de la pintura a una ocurrencia desesperada de Kora, la hija del alfarero Butades de Sición. Enamorada de un joven pronto a partir a la guerra (acaso para no regresar jamás), Kora fijó el contorno de la sombra de su amado mientras se proyectaba sobre la pared gracias a la llama de una vela<sup>1</sup>. De la mano del miedo a la

---

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci recupera este mito de origen con una ligera variación: “Como la primera pintura fue solo una línea, la cual circundaba la sombra de un hombre hecha por el sol en un muro [en lugar de la vela de Plinio]”. *The Literary Works*, compilador: Jean Paul Richter (Londres, 1883), edición bilingüe basada en los manuscritos originales; §661, p. 332. *That the first drawing was a simple line drawn round the shadow of a man cast by the sun on a wall*. Este mito de origen no ha dejado de suscitar ecos de los más diversos. Pensando en el plano local basta leer el asombroso cuento de Leopoldo Lugones titulado “Un fenómeno inexplicable” (*Las fuerzas extrañas*).

pérdida, el deseo de suplir ausencias signa el destino de la imagen a la vez que precisa su imperiosa misión: re-presentar. La sombra, antes que el reflejo especular, es la imagen original. Pero es también una imagen ambigua, poco definida (¿de mala calidad?), es decir, cualquiera cosa (a lo Platón, una distorsión de la realidad); por lo tanto, como comprendieron el cine expresionista alemán y el género policial, resulta potencialmente inquietante, amenazante, sospechosa. [Por regla general, lo primero que asoma del asesino es su sombra. O su figura a contraluz —es decir, sombrificada—, como en la famosa escena de la ducha en *Psicosis*]. En tanto doble negativo del cuerpo (a revelar), las sombras no son ni lo uno ni lo otro. A una sombra es necesario sonsacarle su identidad a fuerza de conjeturas. Mientras tanto se presta a equívocos. Alienta la confusión, que es siempre remisión abierta. Pero de todas formas, en última instancia, una sombra siempre dice algo (¿delata?) respecto del cuerpo que prolonga.

A lo largo de la historia de la pintura occidental, el perfeccionamiento del uso de la sombra ha contribuido a calibrar el dominio pictórico de la mimesis. Si bien dijimos que las sombras no son ni lo uno ni lo otro, habrá sin embargo quienes hagan un gran esfuerzo por acercarlas al paradigma de la mismidad. El caso es que los pintores del Renacimiento vieron en su estudio pormenorizado una apertura franca hacia el milagro de la tridimensionalidad. [Si se admite que la cuarta dimensión es el tiempo habría que agregar que las sombras son también las agujas del sol. Lógica del cuadrante solar]. Junto con el punto de fuga y el escorzo, las sombras han contribuido de modo notable a perfeccionar el manejo de la perspectiva. De repente la realidad se prolongaba en los cuadros. La ficción se volvía verosímil.

Tal vez la siguiente apreciación de Leonardo da Vinci tenga el mérito de sintetizar en pocas palabras el papel que la sombra desempeñó en la gran revolución pictórica renacentista (¡ese paso de magia mimético! Este impulso realista no ha dejado de continuar): “La sombra es privación de luz. Me parece que las sombras son su-

mamente necesarias para la perspectiva, pues sin ellas se comprenden mal los cuerpos sólidos y opacos”<sup>2</sup>.

En su libro *Breve historia de la sombra*, el historiador de arte rumano Victor Stoichiță sigue con lujo de detalles este camino: el camino de las *sombras fieles*, aquellas que han sido concebidas en tanto aportes o juegos (caso Picasso) de representación. Pero aquí no nos interesa extendernos en ese sentido. Nos llama la atención la infidelidad de la sombra. La posibilidad de pensar una suerte de contracultura de la sombra; más bien esa que, bajo la luz de un farol o bajo la luz de la luna, nos da un susto tremendo al doblar la esquina, al hacernos dudar por un segundo de la identidad de esa figura suelta que de tanto pisarnos los talones de golpe da un salto mortal y se nos adelanta.

Intentemos ir ahora de Edvard Munch a Francis Bacon. ¿Por qué ellos? Creemos ver en estos europeos septentrionales (ambos también, no casualmente, aficionados al grito) o, mejor dicho, en las sombras que han sabido plasmar, una concepción distinta, ciertas fisuras en el esquema orgánico/re-presentativo occidental. El amor, recordemos el gesto de Kora, no ya como retención física-mnémica sino como aceptación dinámica de la *inocencia del devenir* (tomemos de prestado esta gran intuición nietzscheana). Como no hay sombra sin cuerpo ni cuerpo sin sombra, la pregunta que se impone es: ¿a qué clase de cuerpo corresponderán nuestras sombras infieles? Para esbozar una respuesta primero será necesario atender al proceso de independización de las sombras respecto de la unidad funcional que plantea el cuerpo concebido como un organismo.

Cuando los cuerpos quieren salir de sí mismos, romper su organización funcional, sus sombras dejan de ser exclusivamente suyas, sea temporal o espacialmente. Edvard Munch pinta esta situación, este primer paso del proceso de independización. En efecto, Munch pinta *sombras amplificadas*. Las sombras amplificadas son ligeramente in-

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, §111, p. 69. Más adelante agrega: “El pintor lucha y compite con la naturaleza”, §662, p. 332.

fieles, ¡pero infieles al fin! Quiero que analicemos, en este orden, los siguientes ejemplos, dos de amplificación espacial: *Consolación* [*Consolation*] y *Despedida luego de la fiesta* [*Farewell After the Party*], y uno de amplificación temporal: *Pubertad* [*Puberty*]. Es importante hacer una aclaración. Tal como el historiador de arte J. P. Hodin señala, Munch solía bocetar e incluso pintar los mismos temas una y otra vez. Tal era el dictado de su obsesión. [¿O quería captar cada vez cada diferencia intensiva: ahora un destello esperanzado en la punta de las pupilas de *La niña enferma*, ahora un destello resignado en la punta de las pupilas de *La niña enferma*?]. Cuando concretaba una venta volvía a recrear la misma idea, aunque con ligeras e inevitables variaciones. Esta peculiaridad del pintor noruego nos permite darnos el lujo de “elegir” aquella obra que mejor presta testimonio de sombras amplificadas. En el caso de [Consolación](#), nos referiremos al grabado de 1894 (20,8 x 30,9; Munchmuseet, Oslo). Temáticamente hablando, la obra de Munch parece oscilar entre dos polos: la más cruda separación expresada en ensimismamientos melancólicos o la más compenetrada fusión de los amantes expresada en besos o abrazos. *Consolación* podría contar como un caso de compenetración físico-afectiva.

Sobre la cama, un joven desnudo enseña su espalda al espectador. Rodea con sus brazos a una muchacha, también desnuda, quien presumiblemente llora desconsolada tapándose el rostro con ambas manos. Su pelo largo, cae suelto y se confunde, por superposición, con la gran sombra proyectada tras de sí. [Leer la infidelidad como una continuidad en lugar de un recorte]. La luz, que ingresa por la derecha, suponemos una ventana abierta de par en par, impacta de lleno en la espalda del hombre de cabello corto (¿o es otra mujer con el pelo recogido en un rodete?). ¿Qué miran sus ojos abiertos? La sombra amplificada no se explica tan solo por la suma de los cuerpos (no cuesta distinguir la curva de la cabeza del joven allá arriba), es un síntoma de comunión emocional. La magnitud del dolor empuja a las sombras a abandonar la medida unitiva de sus cuerpos. Es demasiado. Lo que ha sucedido

es demasiado para uno. La gran sombra negra como desprendimiento de un padecimiento mutuo. La sombra, todavía clásica (negra), como exudación anímica. [¿Un collage de modos spinozianos? ¿Un continuo de cuerpos sin órganos (vía conexión desiderativa)?].

Otro ejemplo de sombra amplificada espacial. La litografía titulada [Despedida luego de la fiesta](#) (Munchmuseet, Oslo, 1898-99). Un grupo de señoras de buen pasar forma un corro para comentar todo cuanto acaba de suceder en la fiesta de la que salen. Hablan. Ríen con malicia. Sus cuerpos se aglutinan movidos por la complicidad contagiosa del chisme (en el fondo, esa ventanita con las cortinas corridas, ¿no hace las veces de alegoría de invasión de la privacidad?). En el centro de la escena, a la altura de las manos cruzadas de las señoras, nace una sombra espesa que se derrama y prolonga hasta el margen derecho de la imagen. Allí parece formarse un grupo similar, un poco más condensado. Son las sombras hermanadas por el chisme. El chisme. La fascinación de salirse por un rato de la propia vida, de entrometerse en la de los otros. Para acentuar la intensificación, Munch opone a la sombra gorda del costado derecho, la sombra flaca, recta, viril, que se desprende del policía que mantiene la boca cerrada. ¿Y si no es el chisme sino el goce de la experiencia compartida que sale, incontenible por la boca, por los poros; porque se la ha pasado tan bien por un rato? No importa. También se rebasa la unidad a través de la anécdota compartida.

Reparemos ahora en nuestro último ejemplo. [Pubertad](#) (de múltiples versiones) es uno de los trabajos más notables de este artista. Veamos la versión de 1895, ejecutada por un jovencísimo Munch (óleo sobre lienzo; National Gallery, Oslo). Sentada hacia el borde de la cama una niña púber posa desnuda para el pintor (este hecho habría tenido lugar en Berlín). Sus piernas pegadas, su pequeño busto y sus brazos cruzados sobre su sexo narran su salida de la infancia, su entrada en la adolescencia, el primer contacto con el insaciable misterio de la sexualidad. Sorprende la fuerza de su mirada, fija en el



pintor y en nosotros, que la observamos impune e impúdicamente. Su cabello largo y castaño se confunde con el tono ocre de la pared y con el castaño un tanto más oscuro de la sombra-cabellera que se inclina hacia la derecha del cuadro. Esta sombra amplificadas se desprende como un vapor, forma una nube oblonga que sube por la pierna izquierda de la muchacha y, densificándose a mayor altura, se pega a la pared. No hay dudas de que se trata de una sombra infiel porque no espeja el cuerpo presente. Se advierte una desproporción. Corporiza un desfase temporal. Se adelanta. Esa sombra es la sombra de una mujer que goza. El pelo cubre la boca abierta, el cuenco de los ojos. El paso del tiempo está medido por el largo de la cabellera-sombra. En el centro de la escena podemos apreciar que el cabello de la niña, más claro, apenas sobrepasa la línea de sus hombros. En cambio, el cabello de la mujer que será le cubre el pecho, llega incluso hasta al suelo. Allí toca los pies (límite natural de las sombras) de ese cuerpo que todavía no es el suyo. La sombra es más que el aquí, más que el ahora del cuerpo adolescente. Nos transporta al futuro, a ese futuro que trasluce la mirada fuerte de esta niña que se adivina mujer. La púber. La mujer. Dos Figuras... ¿para un mismo cuerpo?

La infidelidad de las sombras amplificadas de Munch responde al deseo o a la necesidad de rebasar la propia individualidad espacio-temporal. *Un* cuerpo no basta en la medida en que toda estratificación es parcial, metaestable. “Materia igual a energía”, nos recuerdan Deleuze-Guattari<sup>3</sup>. El artista noruego sienta precedente: da el primer paso hacia eso que estamos llamando, un tanto ampulosamente, “contracultura de la sombra”. Estas sombras no se limitan a re-presentar un cuerpo. No se definen por la negativa. Al contrario, tratan de escapar, de forzar su forma presente por distintos medios. Este gesto será llevado a un extremo en la propuesta artística de Bacon.

Y ahora sí, entremos al fascinante menjunje de cuerpos, de figuras

---

<sup>3</sup> *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-Textos (Valencia, 2002), p. 158.

des-figuradas (o cuerpos sin órganos) que nos ofrece el pintor angloirlandés Francis Bacon.

Si bien se acentúa en las décadas del 60-70, el interés de Bacon por las sombras puede leerse como una constante en su obra. Este artista no necesita de las sombras para dotar a sus cuadros de tridimensionalidad, no las hace valer en perspectiva. Sus jaulas geométricas se ocupan de eso a la perfección: precisan el punto de fuga, sitúan a sus inquietas Figuras en el espacio. [Al mejor estilo Klee, de tanto en tanto, Bacon agrega flechas para reforzar el sentido del movimiento en el espacio. Prima la caída]. Por supuesto, la introducción de las sombras refuerza la idea de profundidad, pero no es por eso que las pinta, no es para eso que están allí. Las sombras infieles de Bacon no re-presentan un cuerpo, lo liberan, lo licúan, lo desorganizan y reorganizan. En suma: lo invitan a devenir.

Munch sólo nos ofrecía sombras infieles por ampliación emocional (espacial o temporal), Bacon en cambio, espoleando el deseo, pone a galopar a sus sombras infieles que se reparten en: *coloreadas*, rosadas o sanguíneas<sup>4</sup>, *escurridizas* (también hay sombras *coloreadas-escurridizas*) e *independientes*<sup>5</sup>. La exigencia de fidelidad a la

---

<sup>4</sup> El papel que en Munch se asigna al cabello de la mujer en tanto línea de fuga de la figura, ruptura de su unidad (en *Los amantes*, por ejemplo), en Bacon lo desempeña la sangre (que es el sello vivo del corte). Pero en *Vampire*, el cabello largo y pelirrojo que surca el cuello del hombre semiprostrado, es ya hilo de sangre que corta.

<sup>5</sup> Amén de arbitraria, esta clasificación también es insuficiente. Las sombras de Bacon se resisten al corsé del concepto. Están las que duplican el color de la piel o de los objetos que las rodean, parcial o enteramente, están las difuminadas, las sombras-fondo (como las que se sugieren en el último tríptico que veremos), etcétera, etcétera. Ver para creer. En la página oficial de Francis Bacon encontrarán un inventario de sus pinturas ordenadas por décadas: [www.francisbacon.com](http://www.francisbacon.com). ¿Hasta qué punto, siendo que “escapa de su cuerpo” sin dejar de ser “su viva imagen”, la sombra puesta en fuga de Peter Pan puede ser considerada una sombra independiente? Una vez atrapada, Wendy termina cosiéndola a la suela de los zapatos del niño eterno.

imagen del ser amado (el relato original de la hija de Butades), sentenciaba a un mismo tiempo el papel re-presentativo de la sombra y de la pintura. La historia de la pintura occidental (dentro de la cual el Renacimiento es un capítulo de lectura obligatoria) es la historia de esta complicidad ilustrativa. Otras son las aspiraciones pictóricas de Munch (dar cauce expresivo a estados anímico-emocionales) y de Bacon. Estos maestros del grito no pretenden reproducir espacios o figuras<sup>6</sup>. Van a pintar sensaciones. Y puesto que el cuerpo de la sensación va más allá de la funcionalidad orgánica, el cuerpo para las Figuras anti-narrativas de Bacon ha de ser un cuerpo sin órganos de-leuziano. Pintar un CsO supone plasmar aquellas fuerzas activas que lo atraviesan, que lo dinamizan, que lo desorganizan o reorganizan, que atentan contra sus tres estratificaciones para que no se estanque (en la función, en el significado, en la identidad).

Echemos un vistazo a estas sombras. Veamos en acción sombras infieles coloreadas. Repasemos su [Tríptico](#) de 1970. Antes habíamos dicho que el interés del pintor angloirlandés por las sombras se veía subrayado en las décadas del 60-70. La prueba inequívoca cuelga amarilla de los paneles centrales de sus trípticos. Bacon comienza a pintar lamparitas incandescentes. El esfuerzo de fidelidad a la representación había comprometido a los pintores respecto al problema de la fuente y de la dirección de luz. Bacon tal vez quisiera omitir la fuente pero las sombras precisan combustible. Lo que hace es ridiculizar esta necesidad representativa situando un solcito artificial en el centro de la escena. La dirección en que se plasman las sombras no respeta mucho el ángulo de incidencia de estos potentes foquitos. Así, en el panel derecho, la relación de proyección no coincide. El espectador da por sentado que simplemente otra fuente de luz actúa contorneando el perfil azul del rostro del hombre que está girando

---

<sup>6</sup> Gritar. A la vez gesto y timbre de la intensidad desbocada: “El CsO grita: ¡me han hecho un organismo! ¡me han plegado indebidamente! ¡me han robado mi cuerpo!”. Deleuze, G. – Guattari, F.: *Mil mesetas*, p. 164.

su torso hacia su derecha. Entonces, tenemos este caso de sombras coloreadas.

¿Por qué estas sombras son azules? Si las sombras suelen ser negras es porque obstaculizan el paso de la luz. Las sombras son, por definición, ausencia de luz (recordemos el pasaje de Leonardo). Si esto es así, ¿de dónde sacan su color las sombras? La única manera de que una sombra pueda ser coloreada es que deje pasar la luz, más no sea a medias. En el primer panel, el hombre en el columpio (en esas jaulas geométricas características de Bacon) lleva puesto un traje azul. La mesa en la que parece apoyarse, también es azul. Otras cosas azules e indefinibles ocupan la escena. ¿Qué figura traza la sombra? Es una sombra absurda, como todas las que encontraremos en este artista, pero es absurda en atención a una causa noble: dar cuenta de torsiones, ademanes, en suma, espasmos corporales. [La fuerza hace cosquillas a quien guarda la pose]. La infidelidad de las sombras baconianas asume la forma de un acompañamiento rítmico de las posibilidades energéticas del cuerpo.

Pasemos al panel central, ¿qué ocurre allí? La sombra, además de coloreada, es amplificadora espacial, es una sombra-cama, una sombra-círculo. Es un agregado sexuado de cuerpos que se enlazan, se besan, se miran, se compenetran de tantas formas posibles que Bacon introduce aquí y allá sombras clásicas negras sobre la sombra amplificadora azul (sombra de sombras). Pero, de nuevo, ¿por qué son azules estas sombras? Porque dejan pasar la luz. Porque el azul es el desprendimiento más inmediato del negro<sup>7</sup>. Detrás del foquito amarillo, Bacon pinta una gota de verde (color secundario). Se trata de la sombra del propio foquito: el resultado de la combinación de azul y amarillo. Tenemos así sombras en dos direcciones. Esto sólo se explica si se admite que

---

<sup>7</sup> “Así como el amarillo siempre implica luz, cabe decir que el azul siempre comporta oscuridad”, “El azul nos causa una sensación de frío, como también evoca la sombra. Sabemos que deriva del negro”. J. W. von Goethe: *Teoría de los colores* [*Zur Farbenlehre*], trad. Pablo Simon, Ed. Poseidón (Bs. As., 1945), §§ 778 - 782, pp. 209-210.

la sombra azul también actúa lumínicamente (de hecho, ¿no mancha también la pared?). Bacon no procede de modo arbitrario. En efecto, la superficie blanca, amarilleada por el foco, incide en el tipo de colocación<sup>8</sup>.

Veamos otro paradójico caso de sombra coloreada: la rosada o sanguínea. La sangre es carne licuada. Es cuerpo en estado líquido. Se escapa por allí sin desembarazarse por entero de su materialidad. El cielo de la inmaterialidad no es una promesa que se haga el cuerpo. El sentido es La Caída. De la nariz, gota a gota, sale sangre si nos golpeamos. Lo primero que debe llamarnos la atención de este [Tríptico](#) de 1972 es que, a pesar de haber sombras, no hay foquito (¿confirmación del carácter irónico del mismo?<sup>9</sup>), es decir, no hay fuente de luz a la vista. Podemos presuponer que en el primer y en el último panel, la luz entra de los costados (siguiendo el corte de sus bases, esos triángulos rectángulos) y proyecta las respectivas sombras coloreadas-sanguíneas y escurridizas, este también es un buen ejemplo de sombras escurridizas, hacia los costados del hombre sentado. ¿Dón-

---

<sup>8</sup> En su *Teoría de los colores*, Goethe prestó especial atención al estudio de las sombras coloreadas: “Colóquese al atardecer sobre un papel blanco una vela corta y, entre ella y la menguante luz diurna, verticalmente, un lápiz, en forma que la sombra proyectada por la vela sea iluminada, pero no pueda ser borrada por la débil luz diurna. La sombra aparece entonces de un color azul muy hermoso”. (§65). Se precisan entonces, por lo menos dos fuentes de luz para que brote la sombra coloreada (o una luz y una contraluz). Goethe prosigue diciendo: “Adviértase en seguida que esta sombra es azul; pero sólo el observador atento repara en que el papel blanco parece una superficie amarilla rojiza, cuyo color determina precisamente en la retina la percepción de ese azul” (§66), *ibidem*, p. 44. El color de fondo del tríptico que hemos analizado no es blanco sino crema.

<sup>9</sup> El ingenio de Bacon a la hora de ridiculizar a las técnicas típicas de la tradición pictórica representativa es bien variado. Por ejemplo, en el tríptico *Tres portarretratos* (de 1973), hay tres foquitos de luz, uno por cada panel, explicando la sombra clásica proyectada al pie de, respectivamente, George Dyer, Francis Bacon y Lucian Freud. Sin embargo, el único que está encendido es el que está a las espaldas del artista.

de está la luz que habilita la sombra en el panel central? Dejemos en suspenso esta pregunta por ahora. ¿Por qué son rosas estas sombras? En el primer panel, el cuerpo está perforado por el recorte negro del umbral que se abre a sus espaldas. ¿No está esa habitación, al fondo, hacinada de sombras clásicas? Decíamos, el cuerpo está carcomido por el negro que lo llena por contraste. En el rostro, al igual que en el rostro del último panel (siempre en la mejilla derecha), esa pincelada-cachetazo azul es signo de la putrefacción de la carne. A su derecha, allí de donde aparta el rostro y la mirada, la base de su muslo parece raspada o rasgada. En detalle se la ve perlada de sangre. La sombra rosa que se derrama por la silla y se expande en el suelo, es parte del cuerpo que se licúa. La misma hipótesis podría sostenerse para el último panel. Sólo que la sombra-sanguinolenta se desprende de la pierna opuesta, casi la suplanta, es su prótesis o prolongción. Si nos queda alguna duda de que esta sombra infiel (¡lejos de representar el cuerpo, se lo apropia, lo drena!) escurridiza y coloreada a la vez, está hecha de sangre, echemos un vistazo al panel central. En este no se alcanza a distinguir fuente de luz alguna. Falta el foquito característico. Falta asimismo la silla. El cuerpo se ha desplomado, se ha adentrado en el umbral sombrío. Falta la luz, pero... ¿cómo es que puede haber una sombra? Para proyectarse como se proyecta, una luz inexistente tendría que salir desde el fondo del rectángulo negro. Ya no es necesario. La sombra rosa ha llegado al pico de su posibilidad: es charco de sangre, es la sombra tibia del cadáver.

Nos resta presentar quizás el caso más extremo: el de una sombra infiel independiente. La hallamos en otro [Tríptico](#) (de 1973). En este, en el centro de la escena, no podría no estar el foquito amarillo, esclarecedor, menos alto que de costumbre. Es una secuencia 100% escatológica. Si se me permite el exabrupto, diría que “narra” el sordido nacimiento de un más allá de la representación. En el primer panel un hombre, sentado sobre la taza del inodoro y doblado sobre sí como haciendo fuerza, busca librarse de una excedencia interna.

Defeca para dejarse ir por los tubos. El cuerpo entero está metido dentro del habitáculo negro. La luz está afuera. Allí se queda, impactando sobre el flanco derecho de ese cuerpo que se retuerce. La flechita blanca que tapiza oníricamente el suelo gris, ¿a qué apunta? La imagen del hombre sentado en el inodoro es lo bastante elocuente como para pasar desapercibida a los ojos del espectador. Habrá que evaluar entonces la posibilidad de que la flechita nos indique que algo se asoma, algo que sobresale, que es empujado por una luz negra irradiada desde el fondo insondable de ese baño cavernoso. Una sombra imposible sobresale, pero apenas, tímidamente, con la fuerza de un negro aireado, gris oscuro. En el panel número tres, la escena es similar. El hombre quiere dejar salir cierta excedencia interior, esta vez no por el ano sino por la boca. Quiere dejar(se) ir por los tubos de la pileta. La silueta del caño blanco nos lo sugiere vivamente. Otra vez la flechita. Calcada en su posición. Calcada, en su intención, a la primera. En otra pieza (así lo sugiere el detalle del cordón sobre la pared), la misma lucha. La misma comprobación. Más intensa ahora. La flechita dice: “Miren, ahí hay algo que sobresale”, se pregunta perpleja “¿Qué es esa panza negra, de dónde sale? ¿Qué quiere?”. Es como si el fondo negro buscara pasar por la puerta, ennegrecerlo todo. Habrá que interrogar al panel central para sonsacarle alguna respuesta.

La lucecita del panel central marca el alumbramiento de una sombra independiente. La excedencia canalizada cobra forma. La infidelidad de la sombra toca su pico de rendimiento: abandona el cuerpo orgánico (no quiere ser defecación, tampoco vómito), se da a sí misma su propia forma. Este nacimiento *contra naturam* queda constatado por el tubo que asoma su boca por lo bajo, por el orificio del que sale la sombra; no ya del cuerpo, de la materia desechada por éste. [Imagen que me recuerda aquella escena de *The Conversation* (1974), de Francis Ford Coppola, en la que el detective privado Harry Caul (Gene Hackman) aprieta el botón de descarga del inodoro].

Una nueva Figura sale de la Figura: ¿un ángel negro, es decir, caído? ¿un murciélago? ¿un alma en pena? ¿la viva imagen de un cuerpo sin órganos?<sup>10</sup> Se pierde por completo la Figura (del hombre) porque ahora es otra Figura. Otra Figura que, de hecho, visualmente nos seduce mucho más. Se ha desatado todo lazo de correspondencia. Es el triunfo de la sombra sobre el cuerpo porque es metamorfosis del cuerpo. La expresión de un cuerpo orgánico cadaverisándose. De George Dyer, amante de Bacon, agonizando a causa de una sobredosis de pastillas.

---

<sup>10</sup> “Resulta interesante ver cómo los cuerpos reales se transforman, mediante la proyección de la sombra deformante y amplificante, en seres híbridos, con cola y cuernos”. *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela (Madrid, 1999), p. 134. Y más adelante: “...la ‘inmortalización’ de la sombra y su ‘demonización’ coinciden”. *Ibidem*, p. 143. En efecto, ¿quién enrolla y se guarda la sombra de Peter Schlemihl despegada del suelo?





## LAS VOCES LATENTES.

### ¿CÓMO DESTERRITORIALIZAR CONCEPTOS?

EUGENIA VIÑA

Gilles Deleuze es un lector voraz. Busca experiencias con una brújula a velocidad infinita. Durante 1981 el filósofo se sumerge en el universo de la pintura, dictando clases en la Universidad de Vincennes<sup>1</sup>, sistematizando luego gran parte de ese contenido en el libro *Francis Bacon*. En sus clases el concepto central para pensar la pintura es el de diagrama, mientras que en el libro sobre Francis Bacon es el que figura en el subtítulo: lógica de la sensación. Los dos convergen en el mismo lugar: la cuestión del color en la pintura, la conformación de la imagen a través de la modulación del color.

En realidad todos los aspectos coexisten. Convergen en el color, en la “sensación colorante”, que es la cima de esta lógica. Cada uno de los aspectos puede servir de tema para una secuencia particular en la historia de la pintura.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Las clases se publicaron bajo el título Deleuze, G, *Pintura, el concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

<sup>2</sup> Deleuze, G. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Editora Nacional (Madrid, 2003) p.7

Cinco pintores son sus referentes explícitos para elaborar su teoría estética: William Turner, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Paul Klee y Francis Bacon. Sin embargo, algo esquivo sucede con Deleuze en relación al uso que hace de las fuentes y las citas bibliográficas. Por momentos sus notas al pie de página se extienden enormemente, presentando inclusive debates filosóficos, físicos y musicales de niveles minuciosos. Parece seguir allí la huella de la lógica benjaminiana de leer la historia a contrapelo, jerarquizando autores que la cultura oficial olvidó. Mientras que en otras oportunidades, los conceptos que desarrolla Deleuze hacen total omisión a los autores que los han creado o, al menos, desarrollado anteriormente.

Jugador incansable, cartógrafo en movimiento, Deleuze parece cultivar él mismo el don de la fuga permanente. Allí donde algo parece calcificar en su propia teoría estética, al segundo lo derrite. El filósofo francés no es ingenuo. Siguiendo la tradición de su amigo y admirado Michel Foucault, la relación entre centro/margen en la historia de la filosofía es una relación que no sólo trastornan, sino que directa y conscientemente eclipsan. Los usos arbitrarios, caprichosos- tanto de las fuentes primarias y secundarias- como de las citas bibliográficas, otorgan tantas pistas como confusiones, que invitan de forma permanente a la experiencia paradójica de mirar una hoja de ruta, para continuar con un andar nómada.

En 1966 Foucault le dedicó el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* a *Las meninas* de Diego Velázquez. Allí afirma, en relación al uso de los nombres propios, una idea a la que Deleuze parece estar rindiendo homenaje en sus propios libros sobre la pintura. Luego de enumerar con nombre y apellido a cada uno de los integrantes presentes en la pintura de Velázquez, Foucault afirma:

Estos nombres propios serán útiles referencias, evitarán las designaciones ambiguas; en todo caso, nos dirán qué es lo que ve el pintor y,

con él, la mayor parte de los personajes del cuadro. Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis<sup>3</sup>.

Luego Foucault aclara que no es la descripción, la historia, la referencia -instancia nombrada posteriormente por Deleuze como narración e ilustración- lo que le interesa de la pintura:

*Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio del que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces.*<sup>4</sup>

Deleuze recorre la misma senda. En esta relación infinita entre la palabra y la pintura, la función narrativa, representativa, descriptiva de la imagen queda descartada para la pintura moderna. No hay en

---

<sup>3</sup> Foucault, M. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, (México, 1993).

<sup>4</sup> Foucault. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, (México, 1993).

ella nombres propios ni historias que contar sino pura presencia, acontecimiento que la imagen despliega a través de la modulación del color y la luz bajo la operación de lo que Deleuze conceptualiza como diagrama.<sup>5-6</sup>

Retomando la senda compartida entre ambos filósofos, Deleuze también comparte secretamente con Foucault una misma estrategia: los usos que hace de la primera persona y los nombres propios no sólo no son relevantes, sino que son discutibles. En una entrevista que brindó al diario Liberation del 2 de septiembre de 1986 afirmaba:

No se trata de la primera persona, se trata de nombrar los poderes impersonales, físicos y mentales, a los que uno se enfrenta y a los que uno combate, desde que se intenta realizar un objetivo y uno se da cuenta de este objetivo sólo en el combate mismo. En este sentido, el Ser mismo es político.<sup>7</sup>

En este pequeño recorrido presentaré las rutas de viaje trazadas por Baudelaire e innombradas por Deleuze. El poeta y crítico de arte francés define al arte neoclásico de Ingres como arte puro, lógica, método general. Motivos suficientes para despreciar ese tipo de obra, dando por el contrario la bienvenida al arte moderno donde la pintura cobra cuerpo, un cuerpo donde la memoria, la emoción

---

<sup>5</sup> El diagrama es una operación, una acción, que está presente en la pintura, en cada (buen, gran) cuadro. Ese es el motivo por el cual la estética de Deleuze se inscribe dentro de una estética del acontecimiento - y no de la representación- e implica, tanto en el proceso de producción de obra del pintor como en el espectador- de un cuerpo presente. El diagrama es reconocible, concreto, fechable, sostiene el filósofo, y tiene nombre propio: Turner en 1839, Van Gogh en 1888. En síntesis, el diagrama es “El estilo de un pintor es la posibilidad de cuadros infinitos”, afirma Deleuze.

<sup>6</sup> Deleuze, G. *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, (Buenos Aires, 2007).

<sup>7</sup> Deleuze, G.. *Conversaciones, Pre-Textos*, (Valencia, 2014) p. 143.

y la pasión cobran vida al entrelazarse en la imagen. Deleuze, con su lógica de la sensación, aplicará las mismas dosis de vitalismo a la concepción de la pintura.

*Antihegelianos escribiendo sobre la pintura moderna*

Deleuze inaugura una lectura diferente en relación a la historiografía reinante en occidente. El abordaje clásico de la historia del arte consiste en una escritura que interpreta en términos evolutivos y dialógicos, propios de una lógica hegeliana, los movimientos artísticos. El resultado es una narrativa cronológica, que lee los estilos como un diálogo de encuentro, desencuentro o batalla entre los diferentes- y sucesivos- movimientos artísticos. En ella se traza una temporalidad en la que se interpreta que el nacimiento de un estilo artístico es una reacción o una acción compensadora y superadora del estilo histórico anterior. En ese sentido, por ejemplo, el arte rupestre es leído como el eslabón más básico y rudimentario de la cadena, mientras que el arte griego es interpretado como un paso más de perfeccionamiento frente al egipcio por sumar el volumen en la construcción de la imagen rompiendo la planeidad, y a su vez el arte renacentista se considera el perfeccionamiento técnico del estilo griego, ya que incorpora saberes geométricos y arquitectónicos a los cuadros. Y así podríamos dar múltiples ejemplos a lo largo de siglos de historia. Deleuze repite una y otra vez, aún antes de dar sus clases y de publicar su libro sobre la pintura. “*Lo que yo más detestaba era el hegelianismo y la dialéctica*”<sup>8</sup>, afirma en 1973.

Para Deleuze cambian los términos, porque cambian los sentidos: la historia del arte es interpretada ya no como historia sino como geografía. La pintura es leída como un territorio que implica una serie de operaciones que dan lugar a un acontecimiento en sí mismo (hecho pictórico). Rechaza la lectura del estilo pictórico como hijo

---

<sup>8</sup> Deleuze, G.. *Conversaciones*, Pre-Textos, (Valencia, 2014) p. 13

de un diálogo cultural entre políticas en crisis. *Se pinta la sensación, se registra un hecho, y allí cita su cadena de lecturas: “Este es el hilo muy general que enlaza a Bacon con Cézanne: pintar la sensación, o como dice Bacon...registrar el hecho”*<sup>9</sup>.

El territorio que propone el filósofo no es una geografía acotada, sino una geografía viva, con sus fronteras en permanente formación y desplazamiento. Una geografía del arte se instala y en esa estrategia las referencias históricas, las citas bibliográficas y los usos de las fuentes se desdibujan.

### *Líneas de fuga invisibles*

La presencia de un escrito específico parece atravesar su teoría estética en relación a la pintura, pero no es mencionada por Deleuze. Se trata del texto *El pintor de la vida moderna*<sup>10</sup> del poeta, ensayista y crítico de arte francés Charles Baudelaire (1821-1867), publicado en París en 1863.

En el horizonte donde escribe el poeta las vanguardias europeas estaban activas, la pintura con sus salones como espacio de encuentro de la coqueta y asentada burguesía estaba de moda y la batalla entre la escuela neoclásica davidiana continuada por Ingres y los románticos con Eugene Delacroix a la cabeza estaba declarada. Ese es el marco en el que se pregunta qué es ser un pintor moderno, es decir, se cuestiona la contemporaneidad en la pintura. Si la clásica y apolínea que continúa con la tradición renacentista o la revolucionaria y pasional, que inaugura el romanticismo. Baudelaire toma claro partido por la escuela colorista, es decir, por el personaje del momento en Francia, Eugène Delacroix. Es interesante la coinciden-

---

<sup>9</sup> Ibid 2, p. 38

<sup>10</sup> Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Taurus (Buenos Aires, 2013) p. 14.

cia entre ambas interpretaciones de la pintura. Deleuze reactualiza la teoría estética baudelairiana: los cinco pintores modernos que elige para conceptualizar las operaciones presentes en el diagrama de la pintura moderna, construyen la obra a través del color.<sup>11</sup>

Hay una anécdota histórica que grafica claramente el tema. Es registrada tanto por Baudelaire como por Odilon Redon y Deleuze la retoma: el poeta Víctor Hugo visita el atelier de Delacroix, en cuyo caballete había un gran lienzo en proceso. Se trataba de *El asesinato del obispo de Lieja*. Victor Hugo se acerca a la tela porque algo llamaba su atención, no entendía el sentido de una mancha, le pregunta al pintor qué quería hacer. Delacroix respondió: “Quería pintar el rayo de una espada”.

Gran frase que sintetiza la apuesta romántica, colorista y simbolista, que tanto Baudelaire como Deleuze defienden: en la pintura moderna no se cuenta una historia, no se pinta una forma, no se apela a la lógica de la representación cultivada hasta el cansancio en el renacimiento, sino que se pinta la sensación, se produce la experiencia de la espada, el rayo, no el arma en sí misma. Se pinta el miedo, el peligro, el relámpago de lo repentino. Deleuze define este sistema como de trazo/mancha y prefiere en ese sentido la palabra alemana para pintura, *malieri*, cuya etimología latina viene *macula*, mancha. “El pintor es el manchista”, dice en sus clases, y las fuerzas invisibles cobran vida en el cuadro gracias a la modulación del color. Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* había escrito: “Artista, es decir especialista, hombre unido a su paleta como el siervo a la gleba.” El pintor como un especialista en el color, el color como la materia prima constituyente de un cuadro.

---

<sup>11</sup> A su vez, en este hilo de hermandades conceptuales, no se puede ignorar la afinidad con *La obra maestra desconocida*, texto que Honoré de Balzac publica en París en 1831. La misma posición que defenderá Deleuze más de un siglo después.



*Pintar lo invisible a través del color*

Cuando en 1988 le realizan una entrevista para Magazine Littéraire Deleuze afirma :

Se crea en función de un pueblo futuro que aún carece de lenguaje. Crear no es comunicar sino resistir. Hay un profundo vínculo entre los signos, el acontecimiento y la vida, el vitalismo. Es la potencia de una vida no orgánica, la que puede tener lugar en la línea de un dibujo, en una línea de escritura o de música. Los organismos mueren, pero no la vida. No hay obra que no deje a la vida una salida, que no señale un camino entre los adoquines. Todo cuanto he escrito- al menos así lo espero- ha sido vitalista, y constituye una teoría de los signos y del acontecimiento<sup>12</sup>.

Los girasoles borrachos de Van Gogh, las tormentas atormentadas de Turner, los cuerpos que caen por la fuerza del aplastamiento en Bacon, son algunos de los ejemplos que menciona, para graficar la situación de la pintura como un hecho en sí mismo, puro acontecimiento, donde las fuerzas siguen latentes todavía en el lienzo, a través del lienzo, con sus modulaciones a través del color.

A esta lógica de la sensación, esta fuerza que atraviesa el cuerpo, Baudelaire la había colocado en 1863 en aquel “espacio” del cuerpo que es una frontera entre lo psíquico y lo físico: el sistema nervioso. Afirma: “*la inspiración se vincula con la congestión cerebral, y todo pensamiento sublime viene acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos intensa, que repercute hasta el cerebelo*”<sup>13</sup>. Baudelaire considera la pintura moderna como espacio de encuentro entre el alma, las emociones y el cuerpo, lo que en términos deleuzianos podríamos traducir como una articulación entre lógica y sensación. Escribe

---

<sup>12</sup> Idem 7, p. 228

<sup>13</sup> Idem 9, p. 16

Baudelaire: “La correlación perpetua de lo que se llama el alma con lo que se llama el cuerpo explica muy bien cómo todo aquello que es material o efluviio de lo espiritual representa y representará siempre lo espiritual de que se desprende.” También habla sobre la “energía instintiva” que el pintor, el Señor G. en este caso, imprime en sus pinturas. El poeta ilustra este punto:

Si, para pintar a una cortesana de nuestros días, un pintor paciente y minucioso, pero de imaginación mediocre, se inspira (es la palabra consagrada) en una cortesana de Tiziano o de Rafael, creará con toda probabilidad una obra falsa, ambigua y oscura. Una obra maestra de esa época y de ese tipo nada le enseñará sobre la actitud, la mirada, la mueca ni el ánimo de una de las criaturas <sup>14</sup>.

La actitud, la mirada, la mueca y el ánimo (todas instancias propias del semblante y que implican la modulación de las vivencias) es lo que le otorga carácter y vida a la pintura, es lo que habilita la captación del espectador de algo más que un dato, una historia o una representación de época, para habilitar una vivencia. Otro acercamiento notable entre la cartografía del poeta y el filósofo, es la concepción que tiene el primero sobre los modos de producción del artista: pasión, arrebatamiento, fuego, inspiración:

La ejecución del señor G. revela dos aspectos: uno, la aplicación de una memoria resurreccionista, evocadora, una memoria que dice a cada cosa: “Levantate y anda”; otro, un fuego, una ebriedad del lápiz, del pincel, que se parece al arrebatamiento... para que por fin la ejecución, la ejecución ideal, se vuelva tan inconsciente, tan fluida, como la digestión para el cerebro del hombre sano que acaba de cenar<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Idem 9, p. 24

<sup>15</sup> Ibid 9, p. 27

El diagrama deleuziano comparte con esa lectura varios elementos: (1) la noción pictórica de catástrofe y (2) la noción de una mano que escapa a un ojo. El filósofo continúa con la concepción baudelairiana de la pintura moderna como estructuralmente manual. Es el trazo asignificante de Francis Bacon, que con una brocha hace de una boca un desierto. Es la gigantesca y admirable bola de fuego en *La mañana después del diluvio* de Turner, dice en sus clases de la Universidad de Vincennes, donde la catástrofe deviene abismo ordenado, porque antes el pintor fue atravesado catastróficamente, caóticamente, por esa misma fuerza carmín de la naturaleza. El arrebatamiento de Baudelaire es aquí catástrofe, y la ejecución fluida, el momento de germen. La lógica de la sensación deleuziana parece seguir firmemente la propuesta colorista del texto *El pintor moderno*.

Permanezcamos un poco más en la figura del artista. ¿Qué tiene de singular el artista, qué capacidades, qué talentos son los que le permiten ser el transporte de esa energía, de ese impulso, de esa pasión? Baudelaire responde que la particularidad del artista está en la mirada, en el espíritu y en el cuerpo. En la mirada que es como la de un convaleciente, alguien que estuvo mucho tiempo enfermo y sale al mundo en un estado de extrañeza. En el espíritu del niño que el artista mantiene vivo y en su cuerpo, receptáculo dionisiaco de ebriedad y frescura:

El niño ve en todo novedad; está siempre ebrio. Nada se parece tanto a lo que llamamos inspiración como la dicha con que el niño absorbe la forma y el color. Diría más: la inspiración se vincula con la congestión cerebral, y todo pensamiento sublime viene acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos intensa, que repercute hasta el cerebelo<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibid 6, p.16

La idea de que una inspiración repercute en el cerebelo, está hermanada con la idea deleuziana de que un “buen cuadro” nos atraviesa, nos conmueve literalmente a nivel del cuerpo. La palabra conmover proviene del latín *commovēre*, que significa, ‘poner en movimiento’, ‘suscitar’, ‘impulsar’, ‘excitar’, ‘quitar’, ‘mover con violencia’, ‘agitar’. Es decir, la concepción de Baudelaire articula armónicamente con su concepción de vibración y modulación en la pintura. La tradición Balzac - Baudelaire- Deleuze parece ser más fuerte de lo que el filósofo está dispuesto a admitir.

Ahora, tal como mencionamos antes, todas esas cualidades-elementos de la pintura Baudelaire las engarza, tal como mencioné antes, al uso del color:

...genialidad que proviene más del instinto que del estudio. Porque el Señor G. posee por naturaleza el talento misterioso del colorista, verdadero don que el estudio puede mejorar pero que, creo, es incapaz de producir por sí solo. Para decirlo en pocas palabras, nuestro singular artista expresa al mismo tiempo el gesto y la actitud solemne o grotesca de los seres y su estallido luminoso en el espacio.<sup>15</sup>

Nace aquí otra categoría, presente tanto en *El pintor de la vida moderna* como en la teoría de la pintura deleuziana. El poeta nombra un acto, una vivencia que sucede a través de la pintura: resurrección. Mientras que Deleuze citando a Paul Klee lo denomina, en la misma dirección, como aparición de fuerzas invisibles. Lo cierto es que Baudelaire, Deleuze y Klee, están hablando de lo mismo: estallido de fuerzas, resurrección. Aquello que Cézanne sintetiza tan bien y es retomado luego por Merleau-Ponty en relación a la crítica que le hace el pintor francés desde Aix en Provence a los impresionistas, acusándolos de ser un movimiento clásico y académico: “Ellos hacían un cuadro y nosotros intentamos un trozo de naturaleza”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Merleau Ponty, M. *La duda de Cézanne*, Casimiro (Madrid, 2012).

Escribe Baudelaire en relación al especial Señor G.:

Pocos hombres están dotados de la capacidad de ver, menos aún poseen el poder de expresar. Ahora, cuando los demás duermen, él se halla encorvado sobre su mesa...apresurado, violento, activo, como si temiera que se le escapasen las imágenes, combativo aún en soledad y agitándose por su cuenta. Y las cosas renacen sobre el papel, naturales o más que naturales, bellas o más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. Se ha extraído la fantasmagoría de la naturaleza. Los materiales acumulados en la memoria se ordenan, se alinean, se armonizan y experimentan la idealización forzosa que resulta de una percepción infantil, es decir, de una percepción aguda, mágica a fuerza de ingenuidad<sup>18</sup>.

Paul Klee, en *Teoría del Arte Moderno*, teoría que toma hasta niveles insospechados la estética de Deleuze, afirma: “En la obra de arte, que hemos comparado con el ramaje, se trata de la deformación que impone el paso al orden plástico con sus dimensiones propias. Porque a eso aspira la resurrección de la naturaleza”<sup>19</sup>.

Si el ojo siente y el oído mira, y las manos huelen, estamos siendo afectados por una pintura moderna. No sólo no estamos mirando un cuadro como una ventana, sino que estamos siendo atravesados por una experiencia estética. Nuestro sistema nervioso no sale inmune a la lógica de la sensación.

---

<sup>18</sup> Ibid 9, p. 21

<sup>19</sup> Klee, P. *Teoría del arte moderno*, Cactus (Buenos Aires, 2007).

## COLOR Y CATÁSTROFE.

### ¿CÓMO HUIR DEL CLICHÉ?

NICOLÁS FAGIOLI

El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valéry.  
Y, en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar.

*El ojo y el espíritu*, Maurice Merleau-Ponty

#### I

En uno de los relatos de *Crónicas de Bustos Domecq*, titulado “Tafas, un pincel nuestro”, Borges y Bioy Casares cuentan el caso de un artista único: José Enrique Tafas, quien “ahogado joven” ahora yace en las aguas de un balneario de Claromecó. Dueño de un trazo exquisito, casi fotográfico, tan sólo su anacronismo con el período clásico le impidió acompañar en la palestra a figuras de la talla de Rafael o Velázquez. Por desgracia para su memoria, su arte tuvo que enfrentarse al vértigo de las vanguardias de principios del Siglo XX. Comprometido con las exigencias de su tiempo, Tafas se preocupó por adecuarse al espíritu rupturista que marcó la época. Sin embargo, lejos de apresurarse, tuvo la cautela de seguir un viejo consejo ya convertido en mandato: para innovar en un arte es necesario primero dominar las

reglas, y luego, romperlas. Tal es así que no sólo adaptó este precepto como modo de aprendizaje sino como método de trabajo. Su procedimiento constaba de tres pasos: Primero reproducía paisajes porteños urbanos o escenas de la vida cotidiana de la ciudad con sumo detalle realista, desplegando sus habilidades técnicas al máximo. Sin embargo, el destino de estas maravillas del arte figurativo contaría con su creador como único espectador, dado que, como segundo paso, borraba su obra con miga de pan y agua de la canilla. Como tercer y último paso, les daba una mano de betún para dejar la tela enteramente negra. Terminado el procedimiento la obra podía darse por concluida y lista para su exposición. Cabe destacar que el título del cuadro conservaba el espíritu que le dio vida, dicen los autores: “en la muestra usted podía leer *Café Tortoni* o *Quiosco de las postales*. Desde luego, los precios no eran uniformes; variaban según el detallado cromático, los escorzos, la composición, etcétera, de la obra borrada”<sup>1</sup>.

La obediencia de Tafas a seguir aquel antiguo precepto que aconseja seguir las reglas para luego romperlas, fue de una literalidad proverbial. Su fórmula expone dos extremos, por un lado, la figuración, la forma, la narración, la representación fiel, por el otro, su total anulación, el negro total, la ausencia de forma. Sin embargo, la gesta de Tafas representa el punto límite de uno de los desafíos de la creación artística: ¿Cómo evitar caer en el cliché?

Aunque lejos de este contundente método, la obra de Francis Bacon está habitada por un espíritu similar. Al igual que lo que sucedía con nuestro ejemplo local, para Bacon también es necesario un tránsito por lo figurativo para luego romper con él. Combatir el cliché implica escapar de la representación, la narración, la ilustración. Ahora bien, ¿en qué términos debe entablarse este combate? Deleuze ensaya una primera respuesta: “si el pintor se conforma con transformar el cliché, deformarlo o maltratarlo, triturarlo en todos

---

<sup>1</sup> Borges, J. L. y Bioy Casares, A. *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada (Buenos Aires, 1998), p. 53.

los sentidos, ésa es todavía una reacción demasiado intelectual, demasiado abstracta, que le permite al cliché renacer de sus cenizas, que deja aún al pintor en el elemento del cliché, o que no le proporciona otro consuelo que la parodia”<sup>2</sup>. Combatir el cliché no se reduce a un homicidio de la figuración, a una simple transformación u ocultamiento. De este modo, la figura de Tafas, aunque sugerente, funciona tan sólo como un buen disparador, pero inútil como ejemplo para resolver el dilema. Un poco por inverosímil, y otro poco porque el pintor elimina todo elemento figurativo pagando el precio de reducir la pintura a una tela enteramente negra.

La posible resolución del dilema requiere emprender una seria reflexión de la posición en la que se encuentra el pintor antes de comenzar su obra. Nuestro filósofo explica: “Los clichés y las probabilidades están en el lienzo, lo llenan, deben llenarlo, antes de que el trabajo del pintor comience. Y el lánguido abandono consiste en esto: que el propio pintor debe pasar dentro del lienzo, antes de empezar. El lienzo está ya lleno de tal modo que el pintor debe pasar dentro de él”<sup>3</sup>. Estas probabilidades, también llamadas por Deleuze el *dato pictórico*, corresponden a un mundo dado, un mundo de cosas invisibles que ya han tomado la tela<sup>4</sup>. También aquellas cosas que están en su taller o en su entorno habitan el lienzo. La relación con estos datos previos, la sumisión a ellos o la total rebelión, definirán la obra. Si prospera el elemento figurativo, el pintor, consciente o inconscientemente, actualiza alguna de las probabilidades. Si se intenta, en cambio, sortear

---

<sup>2</sup> Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, p. 90.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>4</sup> “¿Pero qué diferencia hay entre mi pobre cabeza, mi cerebro agitado y la página? Ninguna. A mi modo de ver, ninguna. Ya existen un montón de cosas; diría más, hay demasiadas cosas sobre la página. No hay página blanca. Hay una página blanca objetivamente —es decir, una falsa objetividad para el tercero que mira—, pero vuestra propia página está atestada, está completamente atestada”. *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, p. 53.



cualquier resultado figurativo, otro mundo de posibilidades se abre. Existe la opción de Tafas, rechazada por nosotros por ser demasiado drástica y optar por la ausencia de formas. Pero existe también una segunda opción, especialmente problemática para Deleuze: la vía de la abstracción. La pintura abstracta evita efectivamente la figuración, pero deja abierta la puerta al cliché al proponer un camino de pureza, “un ascetismo, una salvación espiritual”<sup>5</sup>, le es completamente indiferente el dato pre-pictórico. La abstracción, según Deleuze, se engaña creyendo que en la tela no hay nada, no entra en el mundo previo del lienzo, y por esta razón, Bacon no la elige como opción<sup>6</sup>. Todavía Tafas, a pesar de que desaprobamos su método, elige el compromiso firme con ese mundo pre-pictórico antes que el ascetismo abstracto. De hecho, Borges y Bioy advierten: “Sensible error fuera confundirlo con la perimida legión de pintores abstractos; llegó, como ellos, a una idéntica meta pero por trayectoria muy otra”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena libros (Madrid, 2016), p. 105.

<sup>6</sup> Podemos concebir, en principio, dos niveles en los cuales se libran dos batallas de dificultad creciente. La primera contra la figuración y todo lo que ella implica; la representación, la narración, la ilustración, una historia que contar. La segunda, contra el cliché, en el cual está incluida la figuración pero cuya derrota no resulta suficiente para vencerlo. Para la primera contienda, la forma abstracta resulta un sendero viable, evita efectivamente la representación figurativa. Sin embargo, no será una vía fructífera para el segundo nivel. Derrotar la figuración, triturlarla, no implica, entonces, la derrota del cliché. Es por esto que Deleuze afirma que incluso “las reacciones contra el cliché engendran clichés”. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 91.

<sup>7</sup> *Crónicas de Bustos Domecq*, p. 52.

## II

El problema es complejo y no es exclusivo de la pintura, la lucha contra el cliché atraviesa al arte en su totalidad. Permitámonos un breve interludio musical. El mundo sonoro, por ejemplo, resulta un terreno fructífero para pensar esta cuestión desde un punto de vista diferente. En *Tres piezas para piano* Op. 11 (1909), Arnold Schönberg asestó el último golpe de muerte al ya debilitado sistema tonal. El destino parecía deparar para la composición futura el abandono de un sistema jerárquico de construcción musical y la adopción de una arquitectónica libre<sup>8</sup>. Ahora bien, el primer intento de esta salida, el denominado “atonalismo libre” resultó demasiado problemático. En primer lugar, dificultaba la elaboración de piezas extensas cuya coherencia interna se sostenga en el tiempo.

El segundo problema, el que más nos interesa, fue que a pesar del esmero por evitar los giros tonales, los clichés se hicieron notar. Resultaba complicado desacostumbrar al oído a escuchar cadencias tonales, pequeñas melodías significativas y giros armónicos que conducen la percepción a estructuras formales conocidas. Ante el esfuerzo por desarmar la escucha jerarquizada que diferencia gestos

---

<sup>8</sup> Esto significa el abandono de una construcción piramidal basada en un esquema de tensión-reposo, para adoptar una concepción horizontal por medio de una *emancipación de la disonancia*. Esto anularía la posibilidad de jerarquizar una nota de la escala en la escucha. Charles Rosen explica: “la total ‘emancipación de la disonancia’ significó —y solo podía haber significado eso— una liberación con respecto a la consonancia, es decir, con respecto a la obligación de resolver la disonancia. Esto no solo significaba que cualquier combinación de notas era aceptable, sino que dejaba de existir la obligación de resolver un acorde disonante en una consonancia. Hacia 1908 Schönberg exigía no solamente la plena complejidad cromática que ya habían obtenido otros compositores como Scriabin y Strauss; mucho más que eso lo que planteaba era el abandono de la concepción armónica básica de cadencia, de movimiento hacia la descarga de tensión -hacia el reposo absoluto-, que había sido esencial durante varios siglos de música”. *Schönberg*, Acanalado (Barcelona, 2014), p. 35.

más importantes que otros, el oído, colmado de clichés, se toma el trabajo de devolverlos a la obra. De hecho, estas escuchas tempranas, lejos de experimentar la pretendida horizontalidad formal y armónica, destacaban la aleatoriedad o la libertad en el vínculo de los elementos, pero entendiendo las obras como un extremo de la tonalidad más que como un salto a otro plano. Esta deficiencia en el método es uno de los motivos que alientan a Schönberg al desarrollo del sistema dodecafónico, que subsana en parte los defectos del anterior. El diseño de este sistema poseía una estructura tal que inhibía, con mayor o menor éxito, la tendencia tonal de la escucha.

La regla fundamental del nuevo sistema se basaba en la composición de series de doce notas dispuestas de tal modo que ninguna se repita antes de la aparición de todas las demás. De este modo se evitaba la jerarquización de alguna de ellas, la cual dependía, entre otros elementos, de la repetición. Mediante este procedimiento, se evitan las instancias de tensión y reposo, logrando una suerte de escucha estática, en el lugar, contrapuesta a un motivo que se desarrolla en el tiempo y cuenta su historia mediante una estructura armónica. Lejos de pretender profundizar en las especificidades del dodecafonismo, lo que nos interesa es la comprensión de la inutilidad de simplemente esquivar las reglas de un sistema, ya sea el tonal o el figurativo. Los clichés emergen porque ya estaban allí. Es por esto que, si se pretende evitarlos, será necesario el diseño de un procedimiento, un modo positivo de construcción más que uno que espeje negativamente lo que se quiere combatir. Atonalismo libre y abstracción sufren del mismo mal, abren la puerta al cliché, a los signos, a las referencias, a la narración. El caso del dodecafonismo, aunque su naturaleza sea la de anular la tonalidad y la forma tradicional, lo hace especificando nuevos procedimientos que van más allá de la mera emancipación de las reglas anteriores. Nos toca analizar, ahora sí, a través de qué procedimientos Bacon hace lo propio para librarse del cliché.

## III

Contrariamente a la abstracción, para nuestro artista, el tránsito por el caos resulta inevitable. De hecho, es necesario e indispensable el paso por una catástrofe. Pero debe subrayarse el carácter transitorio de esta inmersión, porque es preciso que algo surja de ella y, a su vez, que ni la obra ni el artista permanezcan allí<sup>9</sup>. El resultado de este tránsito es el *hecho pictórico*, es decir, lo contrario de lo dado, de lo que preexiste en la tela, del cliché.

Diferenciamos, entonces, tres momentos: el *dato pre-pictórico* o cliché, el *caos-catástrofe*, cuyo tránsito es necesario, y el *hecho pictórico*, el dato improbable. El camino de un polo al otro, la catástrofe que nos lleva del dato al hecho, de lo figurativo a la figura es lo que Deleuze denomina *diagrama*. El filósofo lo explica así: “A grandes rasgos, la ley del diagrama según Bacon es ésta: se parte de una forma figurativa, un diagrama interviene para enturbiarla, y debe salir de él una forma de una naturaleza totalmente distinta, llamada Figura”<sup>10</sup>. El diagrama es el modo de desenredarse del lienzo, de barrer, limpiar, y deformar el mundo de la figuración. Sólo *a través* de lo figurativo es que Bacon encuentra lo figural<sup>11</sup>. Deleuze explica: “Entre lo que

---

<sup>9</sup> Algunos años después, Deleuze y Guattari expondrán una idea similar, esta vez extendiéndola también a la filosofía y la ciencia: “La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desarremos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. Solo a este precio le venceremos. Y tres veces vencedor crucé el Aqueronte. El filósofo, el científico, el artista parecen regresar del país de los muertos.” ¿Qué es la filosofía?, Anagrama (Madrid, 1993), p. 203.

<sup>10</sup> Deleuze, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 158.

<sup>11</sup> Hay una negociación con el elemento figurativo, al igual que la había con Tafas, aunque a diferencia de esta, aquella no culmina en un asesinato. El procedimiento de Bacon se acerca al de Schönberg, porque evitar la narración (en música, la tonalidad) requiere de un procedimiento que evite el dato probable. En el caso del compositor alemán, la tendencia es inhibida por la arquitectónica de doce notas y sus prescripciones. En el caso de la pintura, la catástrofe-diagrama es el elemento de desarticulación que conjura la narración.

el pintor quiere hacer y lo que hace ha habido necesariamente un cómo, ‘cómo hacer’. *Un conjunto visual probable (primera figuración) ha sido desorganizado, deformado mediante trazos manuales libres que, reinyectados en el conjunto, van a producir la Figura visual improbable (segunda figuración)*<sup>12</sup>. Una mano liberada es la catástrofe necesaria que se debe transitar para lograr el hecho, para ir de lo probable a lo improbable. Pero *liberar la mano*, no parece una tarea simple, implica una desarticulación de la relación histórica entre el ojo y la mano.

La figuración, la narración, son el resultado de una específica organización del espacio: la disposición de un horizonte para la vista, impedido al tacto, y de una figura con un contorno orgánico, una figura tangible o, al menos, posible de ser tocada. Esta configuración no es otra cosa que la perspectiva, “la conquista del espacio óptico” llevada a cabo por el arte griego. Contra esto, Deleuze glorifica el bajorrelieve egipcio, el cual “[o]pera la conexión más rigurosa del ojo y de la mano, porque tiene como elemento la superficie plana; ésta le permite al ojo proceder como el tacto, aún más, le confiere, una función táctil, o más bien háptica<sup>13</sup>.

Que el ojo se conecte con la mano y pueda proceder como él implica que no hay sectores del espacio destinados a un sentido específico. Se establece un espacio multisensible, dentro del cual el contorno entre forma y fondo no supone una división tajante de las funciones del ojo y de la mano, sino un límite liberado de la función de delinear la forma y darle primacía a esta. El arte clásico transforma el espacio háptico, propio del bajorrelieve, en óptico-táctil. La superficie plana de la visión háptica egipcia se vuelve perspectiva que desconecta al ojo de la mano. El horizonte cercano, tangible, del bajorrelieve egipcio, es separado de la figura y transformado en fondo, en un horizonte para la vista. La mano ahora es dominada por el ojo.

---

<sup>12</sup> Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, p. 99.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 123.

Si el diagrama implica una mano liberada, será la catástrofe operada por él, el camino para liberar nuevamente a la mano del yugo del ojo. Deleuze ve en la obra de Bacon el resurgimiento del paraíso háptico egipcio. La vuelta de una función táctil del ojo que acerque el horizonte, una suerte de mixtura entre lo visible y lo tangible.

## IV

Resta un último paso en la batalla baconiana contra el cliché. Esta liberación de la mano, operada en el diagrama, no sólo implica la insubordinación de esta frente al ojo, sino además, la del color frente a la luz. Se denominan *coloristas* a aquellos pintores que sustituyen las relaciones de valor, fundadas sobre los contrastes del negro y del blanco, por las de tonalidad, fundadas sobre la oposición de colores complementarios en el espectro. El diagrama, en definitiva, es un trabajo con el color. La diferencia entre forma y fondo, que en la composición óptico-táctil se funda en las diferencias de luminosidad, ahora se logra a través de la modulación del color, supliendo la profundidad óptica por lo que Deleuze llama una *profundidad magra*, sin perspectiva. Una profundidad paradójica, superficial, que restituye, la función táctil del ojo. El filósofo francés lo explica del siguiente modo: “Si es verdad que las relaciones de valor, el modelado en claroscuro o la modulación de la luz solicitan una función puramente óptica de visión alejada, la modulación del color recrea por el contrario una función propiamente háptica, donde la yuxtaposición de tonos puros ordenados progresivamente sobre la superficie lisa forma una progresión y una regresión en torno a un punto culminante de visión acercada”<sup>14</sup>. La idea de lejanía que requiere el modelado en claroscuro nos remite a un universo puramente óptico.

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 134.

En cambio, el modulado por el color demanda una visión cercana, solicita al ojo a actuar como la mano. Vemos así, que el espacio óptico-táctil es, en realidad, un espacio óptico en el que lo táctil participa sólo como subordinado de aquel: “Cuanto más subordinada está la mano, más desarrolla la vista un espacio óptico ‘ideal’ y tiende a captar sus formas según un código óptico”<sup>15</sup>. El extremo de esto, es la composición abstracta, la cual articula un *código simbólico*, codifica lo figurativo, lo traduce.

El problema, podemos concluir ahora, más que el espacio óptico en sí mismo, es el hecho de permanecer en un solo orden de sensaciones. En efecto, el otro extremo, un espacio enteramente táctil como es el caso del expresionismo abstracto, resulta igual de problemático. Un desborde del caos, una catástrofe desbocada de la cual nada adviene.<sup>16</sup> En este caso, el diagrama resulta incontenible y se extiende por toda la tela. La abstracción es puramente óptica y el expresionismo abstracto puramente táctil. El diagrama, por lo tanto, debe subordinarse a la figura y ser funcional a ella: “Bacon no cesará de declarar la necesidad de impedir que el diagrama prolifere, la necesidad de mantenerlo en ciertas regiones del cuadro y para ciertos momentos del acto de pintar”<sup>17</sup>.

Para lograr el afecto, el choque que da lugar a la sensación, es necesario que el diagrama quede “operativo y controlado”, para que de él emerja una nueva figuración, no figurativa, sino figural. El modulado por el color, la dinámica entre los colores “rotos” de la figura y los tonos “puros” del fondo, es el modo en que Bacon logra un diagrama contenido y supeditado al hecho: “Lo que se llama visión háptica es, precisamente, ese sentido de los colores. Ese sentido, o esta visión, concierne tanto más a la totalidad cuanto que los tres elementos de

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>16</sup> Nuevamente la necesidad de no permanecer en el caos, la inmersión debe obedecer a la decisión de que de aquel surja *algo*.

<sup>17</sup> Deleuze, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 111.

la pintura, armazón, Figura y contorno, se comunican y convergen en el color”<sup>18</sup>. Los tres elementos de la composición baconiana, cuya descripción dan inicio al texto que nos ocupa, son el resultado entonces de las relaciones de tonalidades. En Bacon, todo converge hacia el color: La Figura, compuesta por tonos rotos o *colores-fuerza*, en tanto que hacen visible una fuerza que la afecta. El armazón o fondo, de colores lisos, que aunque contrastan fuertemente con la figura, no se alejan de ella, ni se acercan lo suficiente para abrazarla e integrarla en un espacio puramente óptico. El contorno, por último, también deriva del color en tanto que no es el límite entre la figura y el fondo (contorno orgánico propio de la perspectiva) sino el contorno entre un régimen de color y otro. Un contorno que también se ha liberado.

La figuración antecede a la construcción pictórica del mismo modo que la tonalidad lo hace con la composición musical. Por lo tanto, salir del cliché, es una tarea que debe encararse desde el comienzo, dado que el elemento figurativo (al igual que la tonalidad) está instalado en la tela (en el oído, en la memoria) mucho antes de que el pintor se enfrente a ella. En efecto, él mismo ya está involucrado con la situación, está enredado con los clichés, no hay otra cosa más que clichés tentando a la creación. Queda evidenciado así el carácter mítico de la idea de una materia virgen que espera ser informada por un espíritu creador<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>19</sup> Escribir, pintar, componer o esculpir implica internarse en una selva que espera ser desmalezada, colmada de imágenes, melodías, conceptos, ideas previas, clichés. La creación es un acto de contención de este caos, es más una lucha entre formas potenciales que una catarsis del artista. Se desmonta así también el recurrido “pánico de la página en blanco”, el cual quizás no sea más que una excusa o un modo de construcción aurática del escritor como un cristalino ser de inspiración. Todo acto de escritura se efectúa sobre muchas otras, ya preexistentes, que pueblan la hoja de antemano



El principal desafío pictórico será dilucidar cómo salir del lienzo, del cliché, de lo esperable. Pintar se acerca más a desenredar, limpiar, ordenar el caos. Tafas ingenia su propio procedimiento de salida: tapa lo figurativo con una capa de betún. Se lo acusará de extremo, pero no de abstracto. Experimenta su inmersión en el lienzo al máximo, transita explícitamente la figuración, la expone y acepta lo inevitable de su presencia, con la salvedad de que él es el único testigo de ello. Su salida es igual de contundente, el extremo del color, su total ausencia. Schönberg, en cambio, necesita inhibir la tonalidad con un sistema específico, articulado y estricto. Tafas elige un método extremo y brutal, Schönberg uno modo esquemático y sistematizado. Para Bacon, implica enfrentar las fuerzas, las probabilidades que habitan “en la unidad de un mismo gesto simple” su obra y transfigurarlas a través del color. Estas fuerzas van desde el mundo óptico táctil de la composición clásica a los extremos óptico y táctil de la construcción abstracta. Sólo cuando este equilibrio sea alcanzado, “se dirá entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos”<sup>20</sup>. Bacon recrea el espacio egipcio, pero lo que en este era esencia, ahora es accidente: una caída hace que la superficie plana egipcia sea irrecuperable. Toda la historia del arte ha tenido lugar, historia que habita en la superficie profunda, magra, alcanzada por el diagrama baconiano.

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 158.

## LA IMAGEN MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN.

### ¿CÓMO HACER VISIBLE LO INVISIBLE?

CLARA ZIMMERMANN

*Más nos habituamos, en efecto, a pensar y a percibir todas las cosas sub specie durationis, más nos hundimos en la duración real. Y cuanto más nos hundimos en ella, más nos volvemos a situar en la dirección del principio, no obstante trascendente, del que participamos y cuya eternidad no debe ser una eternidad de inmutabilidad, sino una eternidad de vida: ¿cómo, de otro modo, podríamos vivir y movernos en ella?*

In ea vivimus et movemur et sumus.

Henri Bergson. *El pensamiento y lo moviente*

#### *El abandono al cliché*

En el capítulo VI de *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*<sup>1</sup> titulado “Pintura y Sensación,” Deleuze introduce el carácter irreduciblemente sintético de la imagen en la obra de Bacon. En realidad, sitúa a Bacon entre aquellos artistas que se vieron de alguna manera enfrentados al problema de la representación, es decir, a

---

<sup>1</sup> Deleuze, G. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera, Arena (Madrid, 2009).

la idea de que la imagen pictórica ilustra un objeto o un evento, y correlativamente, narra una historia:

Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto, siempre se desliza, o tiende a deslizarse, una historia.<sup>2</sup>

Asimismo, nos gustaría señalar en qué medida Bacon representa para Deleuze el triunfo de la pintura moderna: la conquista de la imagen sobre el *cliché*. El primer paso para romper con la representación consiste en aislar la Figura. Deleuze menciona dos vías posibles: la abstracción y el aislamiento. A través de los trazos y de las marcas involuntarias, el pintor debe, en primer lugar, aislar la imagen. ¿De qué? De la representación, puesto que el bastidor se encuentra –incluso *antes* del acto de pintar– plagado de clichés, de imágenes que circulan dentro y fuera de la cabeza del pintor: en obras de arte, en fotografías, en publicidades, incluso en su propia mente. “De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, descombrar, limpiar.”<sup>3</sup>

El aislamiento de la Figura es la condición necesaria, aunque no suficiente, para hacer surgir el hecho pictórico, la imagen. Más particularmente, es a través de la delimitación de un “diagrama”<sup>4</sup> que puede surgir la imagen como *presentación* (y no ya como re-presen-

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>4</sup> Según Deleuze, el diagrama es el “conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos” previo al surgimiento de la imagen. *Ibíd.*, p. 103.

tación). Sin embargo, si el diagrama lo toma todo, ya nada puede surgir de él: es lo *informe* (éste sería el caso, según Deleuze, del expresionismo abstracto de Pollock). Si nada puede surgir de él, entonces quiere decir que el diagrama fracasa. Por el contrario, cuando el diagrama se ve reducido al mínimo, cuando ya prácticamente no hay diagrama, estaríamos en la peor situación posible (y éste es el caso de la pintura abstracta). Asimismo, podríamos decir que si en el primer caso hay una ausencia absoluta de forma (Pollock), en el segundo, hay un exceso de la misma (Mondrian).

El problema radica en que, si bien la pintura abstracta también intenta erradicar el *cliché* de la imagen figurativa (o narrativa), lo hace a costa de eliminar la temporalidad y el movimiento propio de la figura, reduciéndola a una pura forma vacía. Las figuras geométricas conceden una imagen puramente óptica, digital, en la que se expresan códigos que solo pueden ser leídos de manera unívoca. En otras palabras, la mano del pintor ha desaparecido. Aquello retratado ya no afecta al cuerpo, sino al cerebro; es la subordinación absoluta de la mano al ojo. Con todo, Deleuze se pregunta si acaso no habría otra vía más directa y más sensible que permitiera romper con la lógica de la representación.<sup>5</sup> Y, en efecto, es Bacon quien viene a mostrarnos esta vía.

Ya podemos introducir directamente la pregunta central que atraviesa nuestro ensayo y que atañe –además– tanto a la pintura (o al arte) como a la filosofía: ¿por qué la renuncia a la representación y a la narración conlleva, necesariamente, el abandono de la sensibilidad en busca de formas atemporales y eternas? El problema no es otro que el que atraviesa, según Bergson, el drama de la filosofía, a saber: el refugio en sistemas y conceptos abstractos, alejados de la experiencia, que posee como origen y contrapartida una

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 22.

mala comprensión de la experiencia misma.<sup>6</sup> Del mismo modo, Deleuze plantea que negar el *cliché* sin entrar en él previamente no es en absoluto salir del *cliché*: no alcanza con oponerle una forma geométrica al movimiento o al tiempo representado. Si queremos salir de la representación, dice Deleuze, más vale primero partir de ella, recorrerla, ver qué será utilizado y qué será descartado. Y sin dudas, esto es lo que hace Bacon: primero, el aislamiento de la Figura, y segundo, el abandono al *cliché*, a la percepción ordinaria, y a la “verdad” representada por la imagen figurativa:

La foto “hace” a la persona o el paisaje, en el sentido en que se dice que el periódico hace el acontecimiento (y no se conforma con narrarlo). Lo que vemos, lo que percibimos, son fotos. Éste es el mayor interés de la foto, imponernos la “verdad” de imágenes adulteradas inverosímiles. Y Bacon no tiene intención de reaccionar contra ese movimiento, al contrario, se abandona a él, no sin deleite.<sup>7</sup>

Ahora bien, ¿en qué consiste esta suerte de *abandono* al (y del) *cliché* en Bacon? Si Bacon no opone una figura a otra, es decir, un

---

<sup>6</sup> La crítica de Bergson a los sistemas filosóficos recorre toda su obra. Véase, por ejemplo, la “Introducción” y la conferencia titulada “La percepción del cambio” (primera conferencia), en *El pensamiento y lo moviente*, pp. 15-104 y pp. 147-177 respectivamente.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 93. La tesis según la cual lo único que percibimos, tanto dentro como fuera de nosotros, son imágenes, es planteada por Bergson en *Materia y Memoria* y retomada por Deleuze en sus *Estudios sobre cine* (véase *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2006, pp. 33-89 y *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2013, pp. 14-26 respectivamente). Tanto en el cine como en la pintura, la creación se opone al *cliché*, es decir, a la multiplicación de imágenes cotidianas a las que constantemente nos vemos expuestos. Sin embargo, Deleuze sostiene que el artista no debe eliminar el *cliché* (puesto que es imposible), sino crear *a partir* del *cliché*.

código frente a una representación (como sería el caso de la pintura abstracta), ¿qué es lo que obtiene a través del diagrama, es decir, a través de las “marcas involuntarias” o de los “trazos asignificantes” y los procesos de “aislamiento” o “extracción”? De acuerdo a Deleuze, Bacon es el único que, a través de la imagen, logra hacer visible el tiempo y el movimiento: “es una manera de introducir el tiempo en el cuadro; y en Bacon hay una gran fuerza del tiempo, el tiempo está pintado.”<sup>8</sup>

En este sentido, Deleuze plantea que hay otros medios (además de la representación y de la abstracción) para expresar el movimiento en la imagen. De hecho, si las primeras dos –por una u otra vía– eliminan el tiempo en la pintura (la primera otorgándonos un tiempo estrictamente lineal, y la segunda oponiéndole una forma eterna), Bacon logra expresar una imagen temporal y no representativa: una síntesis de tiempo a través del movimiento en la imagen. Deleuze establece, por un lado, la “hipótesis motriz”: dicha concepción del movimiento –representada por Muybridge y luego por otras corrientes pictóricas como el futurismo o el cubismo– consiste en pensar el movimiento a partir de “instantáneas” que “volverían a componer el movimiento sintéticamente, en su continuidad, su velocidad y su violencia (...)”.<sup>9</sup> Es decir, se piensa aquí el movimiento como un todo reducible a la yuxtaposición de “instantáneas” o de imágenes, que una al lado de la otra, recompondrían la unidad total del movimiento. Y sabemos que a Bacon le interesaba la composición y la descomposición del movimiento en la pintura y en la imagen fotográfica.<sup>10</sup>

La similitud entre la concepción del movimiento que aparece en Bacon y las tesis de Bergson que Deleuze utiliza para su análisis

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 47.

de la imagen cinematográfica es evidente.<sup>11</sup> En *La imagen-movimiento*, Deleuze introduce las interpretaciones sobre el movimiento establecidas tanto en la ciencia como en la filosofía, desde la Antigüedad hasta la Modernidad (según Bergson, ambas reducen el tiempo y el movimiento a una serie de instantes inmóviles). Los filósofos -antiguos y modernos- no han hecho más que sustituir el *percepto* por el concepto: ante la insuficiencia de los datos proporcionados por los sentidos, establecieron el conocimiento conceptual (una forma estrictamente racional, abstracta y general) como la única fuente segura de conocimiento metafísico. Por ende, el error común ha sido creer que mediante conceptos podía recomponerse la experiencia, mientras que en realidad los conceptos sólo otorgan una traducción simbólica (una abstracción) de la experiencia, que -justamente por oponerse a otras traducciones posibles- es una mera recomposición artificial. De manera muy similar, si la pintura abstracta elimina el tiempo para reemplazarlo por una serie de formas eternas (concepción antigua), el cubismo reduce el movimiento, ya no a un conjunto de formas eternas o trascendentes, sino a una serie de “cortes” o “instantáneas” concebidas ahora en un plano inmanente (concepción moderna). En ambos casos se trata de la misma ilusión: pensar que podemos recomponer el movimiento a partir de instantes inmóviles, ya sean estos trascendentes o inmanentes.

Sin embargo, Bacon parecería ir más profundo (tanto de la concepción antigua –o abstracta– del movimiento, como de la concepción moderna –que también denominamos previamente como la “hipótesis motriz” del cubismo): en lugar de expresar el movimiento a partir de unidades yuxtapuestas, lo hace a través de

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 70.

“niveles” que se interpenetran y se continúan unos en otros.<sup>12</sup> En otras palabras, el movimiento ya no es la traslación de un punto a otro del espacio, sino aquello que pasa “de un «orden» a otro, de un «nivel» a otro, de un «dominio» a otro...”<sup>13</sup> Ya no se trata del movimiento por descomposición en instantáneas o puntos inmóviles, sino más bien de un “movimiento intenso”, sin traslaciones en el espacio, indivisible en elementos simples.<sup>14</sup> Cabe destacar, además, que la imagen pictórica (tal como Deleuze la analiza en Bacon) logra superar el *cliché* en la pintura por la misma vía que la imagen cinematográfica: se trata de expresar, en ambos casos, la percepción directa del tiempo.<sup>15</sup> Veremos a continuación que el “tiempo” que la pintura abstracta se esmeraba en eliminar es el tiempo mezclado con las categorías del espacio (es decir, todo menos el tiempo). Siguiendo el método bergsoniano, el primer paso es entonces separar el tiempo *impuro*, impregnado de espacio, del tiempo en su estado *puro*: la duración (*durée*).

---

<sup>12</sup> “Bacon emploie la simultanéité, non plus à la manière de Picasso ou des cubistes, en juxtaposant différents états se déroulant dans un temps donné, mais en les multipliant sur place, par surimpression, ce qui donne à sa peinture l’effet d’une photographie où le sujet aurait bougé pendant la prise de vue.” Jean-Albert Cartier, « Bacon, bourreau et victime », *Les Nouvelles littéraires*, 8 décembre 1966 en Baldasari, A. *Bacon/Picasso: La vie des images*. Paris, Flammarion, 2005, p. 211. “Bacon emplea la simultaneidad, ya no a la manera de Picasso o de los cubistas, yuxtaponiendo diferentes estados que se desarrollan en un tiempo determinado, sino multiplicándolos en el lugar, por sobreimpresión, lo que otorga a su pintura el efecto de una fotografía donde el sujeto se habría movido durante la captura.” (Nuestra traducción).

<sup>13</sup> Deleuze, G. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, p. 43.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>15</sup> “Veremos que éste es precisamente el fin del cine-verdad o del cine directo: no alcanzar un real que existiría independientemente de la imagen, sino alcanzar un antes y un después que coexisten con la imagen, que son inseparables de la imagen. Este sería el sentido del cine directo, en el punto en que es una componente de todo cine: lograr la presentación directa del tiempo.” Deleuze, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2016, p. 60.



*La tendencia a platonizar*

Como afirma Deleuze, la metafísica de Bergson es esencialmente *problematizante*, dado que tanto su fin como su método se basa en la denuncia de las grandes ilusiones como en la creación de sus verdaderos problemas.<sup>16</sup> Y bien, Bergson encuentra que el problema del tiempo es un *falso* problema, o sea, un problema mal planteado. Asimismo, denomina “pensamiento cinematográfico” a la forma habitual en la que maniobra nuestra inteligencia: al pensar el tiempo, ésta se representa una línea compuesta de “momentos” homogéneos y equidistantes entre sí; así, la sucesión del tiempo es la línea que atraviesa los puntos representados. El tiempo compuesto por un número determinado de “instantáneas”, puede acelerarse o ralentizarse –incluso descomponerse– mientras que el contenido de las imágenes no cambiará en absoluto.

Si el movimiento es una serie de posiciones y el cambio una serie de estados, el tiempo está hecho de partes distintas y yuxtapuestas. Sin duda decimos todavía que ellas se suceden, pero esta sucesión es entonces semejante a la de las imágenes de un film cinematográfico: el film podría desplegarse diez veces, cien veces, mil veces más rápido sin que nada fuese modificado en aquello que despliega; si fuera infinitamente más rápido, si el despliegue (esta vez fuera del aparato) se volviera instantáneo, serían aún las mismas imágenes.<sup>17</sup>

Del mismo modo, si el movimiento de una flecha puede descomponerse y dividirse en una multiplicidad de momentos por los que la flecha pasa (y considerando que cada uno de los instantes por los que pasa es inmóvil) se concluye que la flecha permanece, a cada instante, también inmóvil. ¿Cómo explicar, entonces, el mo-

---

<sup>16</sup> Deleuze, G. *El bergsonismo*. Trad. Pablo Ires, Cactus, (Buenos Aires, 2017) p. 31.

<sup>17</sup> Bergson, H. *El pensamiento y lo moviente*, p. 22.

vimiento de la flecha a partir de la inmovilidad de los instantes? En efecto, ésta había sido una de las grandes aporías de Zenón. Una vez más, la inteligencia equipara el tiempo con el espacio, y en consecuencia, concibe el movimiento a través de una serie de posiciones equidistantes y yuxtapuestas entre sí. Puesto que los momentos inmóviles sobre los cuales se constituye el tiempo son homogéneos, simultáneos e infinitamente divisibles, el tiempo deviene, bajo esta concepción, un “eterno presente”. Puede dividirse, acelerarse, ralentizarse, sin que nada cambie para nosotros, puesto que confundimos la medida del tiempo con el tiempo vivido, el movimiento recorrido (la línea trazada por un móvil de un punto a otro del espacio) con el movimiento ejecutado. En otras palabras, confundimos la sombra del tiempo proyectado por las categorías del espacio con el tiempo vivido, con la *duración*.

¿Se habla de movimiento? La inteligencia solo retiene de él una serie de posiciones: un punto alcanzado en primer lugar, luego otro, luego todavía otro. ¿Objetamos al entendimiento que entre dichos puntos pasa algo? Rápidamente intercala posiciones nuevas, y así sucesivamente e indefinidamente.<sup>18</sup>

La aparente deficiencia del tiempo no es más que una limitación de nuestra propia inteligencia. Todos, naturalmente, tendemos a *platonizar*<sup>19</sup>: a eternizar lo que no es más que una abstracción del movimiento incesante del tiempo. Es un hábito de nuestra mente que, transportado al ámbito de la especulación filosófica, nos deja cegados frente a la verdadera movilidad. Intentamos recons-

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>19</sup> En la *Introducción a la metafísica*, Bergson utiliza el término “platonizar” para referirse, de manera negativa, a la operación exclusivamente sintética del entendimiento establecida por Kant: “*Pero toda la crítica de la razón pura descansa también sobre este postulado, que nuestro pensamiento es incapaz de otra cosa que de platonizar, es decir de verter toda experiencia posible en moldes preexistentes.*” *Ibíd.*, p. 221.

truir el tiempo y el movimiento a partir de vistas inmóviles que nos colocan fuera de la duración misma, y creemos que uniendo los puntos inmóviles entre sí se recompondrá su unidad original. Por consiguiente, para diferenciar el tiempo del espacio (o las diferencias de grado de las diferencias de naturaleza), Bergson establece dos tipos de multiplicidad: una multiplicidad cuantitativa, caracterizada por la simultaneidad, la homogeneidad y la yuxtaposición de estados, susceptible al cálculo y a la medición. Y una multiplicidad *cualitativa* –contraria a la primera– cuyas notas distintivas son la continuidad (o indivisibilidad), la heterogeneidad, y la penetración recíproca de sus estados. Mientras que la primera aumenta o disminuye su tamaño gradualmente, la última admite diferencias de naturaleza; es decir, cualquier modificación en alguna de sus partes involucra necesariamente un cambio en su totalidad.<sup>20</sup>

En síntesis, si la multiplicidad cuantitativa es homogénea y discontinua, la multiplicidad cualitativa se caracteriza por las notas contrarias: dado que sus partes difieren entre sí, se penetran unas en otras. Un fenómeno físico (por ejemplo, un dolor muscular) puede aumentar o disminuir, mientras que un fenómeno estrictamente psíquico no aumenta ni disminuye, sino que cambia de cualidad. Según Ruiz Stull, la crítica bergsoniana se dirige sobre todo al código categorial que habitualmente traduce la experiencia: mientras el cambio cuantitativo implica una interpretación mediada por una traducción simbólica, el cambio cualitativo alude ante todo a una impresión, a una experiencia inmediata.<sup>21</sup> El error habitual se basa, entonces, en trasladar categorías cuantitativas para interpretar fenómenos no-espaciales, sino temporales. Si bien el

---

<sup>20</sup> Véase: Bergson, H. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. Mario A. Silva García. Prometeo (Buenos Aires, 2016) pp. 29-67.

<sup>21</sup> Ruiz Stull, M. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, Fondo de Cultura Económica, (Chile, 2013) p. 69.

tiempo evidentemente implica una sucesión, ésta última no es una sucesión *de* estados (comprendidos en un “antes” y un “después”) sino una continuidad indivisible de partes que se penetran unas *en* otras. Así, para Bergson la melodía es la experiencia más pura de la continuidad de la duración, y aquella más alejada de la simultaneidad del espacio: si lo que percibimos de manera directa es el tiempo como sucesión, es justamente por la imposibilidad de descomponer la melodía. Si de hecho recortáramos la melodía en notas distintas, “en tantos ‘antes’ y ‘después’ como nos guste”, es porque mezclamos imágenes espaciales con la duración, e impregnamos la sucesión de simultaneidad.<sup>22</sup>

### *Trascender la Figura*

Cuando Bacon habla de la sensación, Deleuze señala que el artista inglés quiere decir dos cosas que por cierto ya encontramos presentes en Cézanne: en primer lugar, y de forma negativa, establece que la sensación -la Figura- no es la forma de un objeto que ésta vendría a representar. De esta forma, se opone al arte como figuración, como *mimesis*. En segundo lugar, establece que la sensación se enfrenta, además, a la “inmediatez” del *cliché*, es decir, a la sensación o al sentimiento en tanto reacción automática que responde a una acción determinada. “La sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo «sensacional», de lo espontáneo...etc.”<sup>23</sup> De hecho, la sensación expresada a través de la Figura se constituiría a partir de distintos órdenes por los que la Figura pasa. Se opone, de este modo, tanto a la figuración como a la abstracción: mientras estas dos “pasan por el cerebro”, no actúan

---

<sup>22</sup> Bergson, H. *El pensamiento y lo moviente*, p. 168.

<sup>23</sup> Deleuze, G. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, p. 41.

sobre el sistema nervioso ni acceden a la sensación, puesto que permanecen en *un único y mismo nivel*.<sup>24</sup>

Este es el sentido por el cual Deleuze cita la famosa fórmula de Bacon: “he querido pintar el grito antes que el horror.” Frente a la simplicidad del *cliché*, Bacon introduce la complejidad de la sensación. Consiguientemente, para abandonar la representación no hacía falta eliminar el tiempo, puesto que la ilustración ya nos colocaba por fuera del tiempo mismo. A diferencia del tiempo lineal y espacial, era necesario –como lo vemos en Bacon– aislar la Figura, constituirla en un hecho en sí mismo, sin nada que representar y sin historia que contar. A diferencia de la pintura abstracta –que expresa únicamente formas atemporales– como también de la pintura representativa –que exhibe únicamente un tiempo lineal, y por consiguiente, espacial– la Figura se caracteriza por expresar, según Deleuze, una acumulación de tiempo.

Una vez más, Deleuze recurre a Bergson, ya que la complejidad de la sensación no refiere sino a lo que Bergson denomina bajo los *grados de intensidad*, por un lado, y los *grados de elevación*, por el otro. Los primeros hacen referencia al hecho de que la sensación no aumenta ni disminuye su tamaño, al modo en que una cosa física lo hace, sino que *cambia de naturaleza* (en otras palabras, un cambio en una de sus partes implica un cambio en el todo). Los segundos refieren a que la sensación no se da de una sola vez, sino que se desarrolla en distintas “fases” que se interpenetran entre sí, es decir, que no sólo no se suceden unas *a* otras, sino que más bien se funden unas *en* otras.<sup>25</sup> La Figura expresada en Bacon es una

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>25</sup> Véase, Bergson, H. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, pp. 34-38. Si bien en Bergson los grados de elevación y de intensidad refieren al “sentimiento estético” o a la “emoción estética” experimentada frente a una obra de arte, consideramos que el análisis de Bergson permite arrojar luz sobre el concepto de “sensación” en Deleuze.

suerte de “sensación acumulada” o “coagulada” cuyo carácter –reiteramos– es esencialmente sintético. Es decir, hay una complejidad inherente a la sensación de la pintura: en oposición a lo sensorial –que opera en un único plano– la complejidad de la sensación se desenvuelve en múltiples niveles u órdenes heterogéneos. No hay un conjunto de sensaciones dadas sucesivamente, sino una figura multisensible, que atraviesa múltiples niveles de sensación. Asimismo, el movimiento ya no consiste en un desplazamiento de un punto del espacio a otro, ni sus dominios constituyen las detenciones de su trayecto. Por el contrario, Deleuze plantea que la Figura de Bacon expresa –a través del movimiento– el ritmo: un movimiento de sístole y diástole, de contracción y dilatación. A partir del ritmo, ya no es la Figura la que da cuenta del movimiento, sino que por el contrario, es la continuidad del movimiento la que constituye la Figura.<sup>26</sup>

En otras palabras, “se trata de un devenir imperceptible más profundo donde la Figura desaparece”.<sup>27</sup> En la imagen del cuadro de Bacon -[Painting](#) (1978)- lo que observamos es la potencia que atraviesa el cuerpo, el movimiento inmóvil, sin moverse de sitio, la contracción y la dilatación simultánea. Como señala Bacon en la entrevista de Sylvester, “dentro de un retrato te gustaría poder hacer de la apariencia un Sáhara, hacerlo tan semejante que parezca que contiene las distancias del Sáhara.”<sup>28</sup> En otras palabras, y nuevamente citando a Cézanne, ya no se trata de pintar formas sino *fuerzas*: la función de la pintura es hacer visibles fuerzas que de otro modo serían invisibles. De hecho, esta tarea sería común tanto a la pintura, como también a la música y a la literatura. Si la imagen fotográfica tiende a aplastar la sensación sobre un único

---

<sup>26</sup> Op. cit., pp. 48-49.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 35

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 35.

nivel, la pintura logra expresar la sensación en su temporalidad, en una multiplicidad cualitativa, indivisible, en la que sus dominios se interpenetran y se tiñen entre sí. Hay un tiempo propio de la pintura: el genio de Bacon, entonces, ha sido eliminar la representación para volver intuible la imagen.

## LÍNEAS DE FUGA.

### ¿CÓMO MIRAR SIN PERSPECTIVA?

CAROLA SPORN

«Imagina un ojo no gobernado por las leyes de la perspectiva establecidas por el hombre, un ojo no condicionado por la lógica compositiva, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer cada nuevo objeto encontrado durante su existencia a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en la hierba de un prado para el bebé que gatea y no sabe lo que es el concepto “verde”? ¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para el ojo no tutelado? ¿Cuán consciente puede ser ese ojo de las variaciones en las ondas de calor de un espejismo? Imagina un mundo vivo y resplandeciente, con objetos incomprensibles, con una infinita variedad de movimientos y con innumerables gradaciones de color. Imagina un mundo anterior a “En el principio fue la palabra”

Stan Brakhage

*Metáforas sobre la visión.*

## I

La figura del sujeto moderno ha recibido muchas críticas, pero sigue arraigada tanto en la filosofía como en el arte. Este texto intentará rescatar una de dichas críticas, a partir del análisis que hizo Gilles Deleuze de la obra del pintor irlandés, Francis Bacon.

Aunque el nacimiento del sujeto como construcción conceptual



puede ubicarse en la Modernidad, algunos textos de los primeros filósofos insinúan el esqueleto de esta figura. Y con el correr del tiempo, sus características fueron identificadas y descritas pormenorizadamente desde distintas disciplinas. Se destacó la racionalidad, que le otorga el poder de dominar y someter. El sujeto está definido así, por su razón, gracias a la cual domestica sus pasiones, su cuerpo y su entorno. A su vez, le permite conocerse, interpretarse y esto mismo puede hacerlo con el resto de los vivientes y el espacio. Tiene forma humana, pero es en esencia una mente; está unido a un cuerpo que le es accesorio: algo ajeno que le obedece y donde solamente reside. El verdadero yo está en su profundidad, desde donde puede mirar el mundo, entenderlo y representarlo. Jean-Luc Nancy se refiere a esto cuando analiza la cuestión del retrato, del cual sostiene que tiene por objeto al “sujeto absoluto”<sup>1</sup>, es decir, la persona misma, no sus atributos, ni sus actos, ni sus vínculos. Desde la Antigüedad hasta el presente pervive la idea de que hay un sujeto que está más allá del cuerpo y del mundo que habita. Durante el Renacimiento y en toda la Modernidad, el sujeto se constituyó a sí mismo como centro de interés y con la capacidad de moldear la realidad a su medida. Estas ideas impregnaron las artes en su conjunto y se volvió predominante la idea de que ellas deben ser fieles a la visión humana.

## II

Tanto la arquitectura como la pintura se subordinaron al mandato de la representación fidedigna de la realidad. La historia de la ventana da cuenta de ello: muchos *domus* romanos subsistieron a la erupción del Vesubio, lo cual permite conocer de dónde viene la idea

---

<sup>1</sup> Nancy, J., *La mirada del retrato*, Amorrortu (Bs. As., 2012) p. 11.

de “ventana”. En esas construcciones había habitaciones alrededor de un patio central, llamado atrio, que les proveía aire y luz. Estas funciones del atrio -dar ventilación y luminosidad- quedarían sintetizadas, más adelante, a fines de la Edad Media, en el concepto de ventana; palabra ligada etimológicamente a *ventus* (“por donde pasa el viento”) y a *fenestra* (cuyo origen es incierto, pero son muchos los filólogos que la asocian a las lenguas indoeuropeas y su significado sería cercano a “brillo”, a la luz). A su vez, *window*, en inglés y con origen escandinavo, significa “ojo de viento”. El origen de la ventana es motivo de investigación entre teóricos e historiadores del arte y de la arquitectura, de modo que abundan las controversias sobre el tema. Sin embargo, hay acuerdo en que este artefacto es uno de los inventos arquitectónicos que se aggrina -tanto técnica como teóricamente-, gracias al desarrollo de la perspectiva, durante el Renacimiento.

Por su parte, León Battista Alberti, arquitecto genovés que ha realizado grandes aportes para el florecimiento teórico del Renacimiento, en su tratado titulado *De pictura*<sup>2</sup>, sistematizó algunas reglas para las artes figurativas, acercó la labor del artista a la del intelectual -desde la idea de que este debe obedecer a ciertos conocimientos y técnicas matemático geométricas- y ofreció una serie de definiciones, entre las que se cuenta la de “cuadro”, del cual dice que es “una ventana abierta”. La definición de Battista dice también que el cuadro es una ventana abierta “a la historia”, es decir, el cuadro es una narración, un relato: cuenta algo. De este modo, se combinaba el desarrollo de la ventana como artefacto y de la concepción de la pintura (y más en general del arte) como “ventana”. El arte se ataba así, a nuevas reglas; de orden técnico, bajo el influjo de la perspectiva y de orden temático, bajo las exigencias realista y naturalista. A su vez, estas reglas ubicaban en el centro y como referencia al sujeto,

---

<sup>2</sup> Alberti, L.B., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos (Madrid, 1999).

que se erigía como figura a partir de la cual todo se valoraba, medía y retrataba.

El propósito del pintor, de acuerdo con estas ideas, era representar lo que veía: se pintaba un paisaje como si se abriera la ventana. La obra no tenía secretos, sino que era enteramente comprensible y le mostraba al espectador una situación como si él mismo hubiera estado ahí. El ojo se volvió el órgano privilegiado para apreciar y la perspectiva se desarrolló como el sistema idóneo para representar. Con el fin de lograr la sensación subjetiva de profundidad en una composición, se empleaban de manera geoméricamente controlada todas las líneas, los planos y los puntos. Filippo Brunelleschi descubrió la perspectiva artificial hacia 1413 y Alberti sistematizó los principios de este sistema en el mencionado *De pictura*.

El libro de Alberti parte de un análisis de la óptica medieval y su correspondiente teoría de la visión, llamada “perspectiva natural”, para luego dar lugar a la descripción de la innovadora “perspectiva artificial”. Esta última presupone un punto de vista único, inmóvil y que ignora la curvatura del campo visual; es decir, la perspectiva artificial se coloca en un plano de abstracción con respecto a las condiciones naturales de la visión; no es sino un “modo de ver” y de representar. Este sistema de representación se basa en la intersección de la pirámide visual: se traza un haz de líneas constituyendo una pirámide, cuyo vértice es el punto de fuga de las mismas. El eje de la pirámide une el ojo que percibe la realidad (la mirada del artista, llamado “punto de vista”) con el vértice o “punto de fuga”. La base de la pirámide es la resultante de un corte por medio de un plano perpendicular al eje (plano de representación que se concretaría en la superficie del cuadro). Dado que todas las caras de la pirámide son triángulos, las diversas intersecciones posibles crean triángulos semejantes, de lados iguales. En los diversos planos de profundidad, el tamaño va disminuyendo proporcionalmente a la distancia. El plano de intersección no existe como plano concreto sino que, para

dar la ilusión de un espacio que se extiende en profundidad a partir del plano del cuadro, se simula que el observador mira la realidad como si fuera través de una “ventana abierta”. Mediante el punto de vista y el punto de fuga queda inscripta la subjetividad en la obra. Es decir, desde estos dos elementos, el sistema de perspectiva prescribe para el observador un modo de mirar el cuadro, que no es sino el del artista, quien a su vez está sometido al rigor geométrico definido por las matemáticas y sus reglas, es decir, por la razón.

En el Renacimiento se privilegiaron realismo y naturalismo, antes que la función didáctica que supo tener la pintura y la escultura en la Edad Media. En ese tiempo, el arte servía para instruir a los fieles en las historias bíblicas y enseñaba sobre la vida de los santos. Por eso a los artistas no les interesaban los fondos y, por el contrario, se preocupaban por destacar las figuras. A diferencia de lo que propone el Renacimiento, el espacio pictórico en el arte medieval no tenía cohesión ni unidad, sino que estaba marcado por el principio de expansión y dispersión. La representación del espacio, tras el desarrollo de la perspectiva, comenzó a ordenarse de acuerdo a la idea de un espacio sistemático, donde es posible trazar una división analítica de figura y fondo. Ya no hay lugar para pensar una inconsistencia o desorden ontológico<sup>3</sup>.

Como sostiene Hauser<sup>4</sup>, antes del desarrollo técnico y teórico de la perspectiva, “...lo importante no es el punto de vista subjetivo; no es la voluntad creadora la que se manifiesta a través del dominio de la materia, sino la riqueza temática que se encuentra siempre dispersa en la realidad y de la que ni artistas ni público llegan a saciarse. (...) el arte del Renacimiento (...) no detiene al espectador en ningún

---

<sup>3</sup> Rubio, R.; “Uno y cero. En Santa María del Fiore” en Manía. *Revista de pensamiento*, N°10, Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona, (Barcelona, 2006) p. 73.

<sup>4</sup> Hauser, A.; *Historia social de la literatura y del arte*, Vol. I, Guadarrama (Barcelona, 1980) p. 342.

detalle, no le consiente separar del conjunto de la representación ninguno de los elementos, sino que le obliga más bien a abarcar simultáneamente todas las partes”. De este modo, Hauser no sólo llama la atención sobre la voluntad renacentista de unificar y totalizar, sino que destaca el sentido de imposición: el uso de la perspectiva obliga a cierta lectura e impone sus ideas acerca de qué es el espacio, qué es la naturaleza y qué es el cuerpo.

### III

El espíritu realista del Renacimiento recorre el arte hasta el presente, pero hacia fines del Siglo XIX, muchos pintores empezaron a desandar el camino de la figuración a través de -entre otras cosas- nuevos usos de la perspectiva lineal, dando lugar a otras formas de representar el espacio. Tal fue el caso de Cézanne, por ejemplo, que usó la perspectiva plana; también el de Derain, que incorporó varios puntos de vista en sus obras. Siguiendo los textos de Deleuze sobre la pintura, Francis Bacon podría incluirse en esta lista, no solamente por ser un declarado anti-figurativo, sino por su original interpretación y uso del punto de fuga.

Deleuze se interesó por los pintores que, según él, tenían conceptos para dar a la filosofía, valoró especialmente a los que inauguran cosas que no surgirían en el mundo de otra manera, a los que comprenden algo que nunca había sido comprendido. En *Pintura. El concepto de diagrama* se pregunta qué quiere decir comprender “en tanto que pintor” y para responder, se refiere a un texto de D.H Lawrence donde habla de Cézanne diciendo “Comprender una manzana quiere decir hacerla advenir como ‘hecho’, lo que Lawrence llama ‘el carácter manzaneczo de la manzana’”<sup>5</sup>. A De-

---

<sup>5</sup> Deleuze, G.; *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus (Bs. As., 2007) p. 62.

leuze le interesa el hecho pictórico, es decir, cuando el arte es la oportunidad de que algo nuevo acontezca. Este modo de pensar y valorar al arte como experiencia, como realidad -y no como mera descripción de lo real- lo acercó a las obras de Bacon, donde considera que la catástrofe arrasa la figuración<sup>6</sup> y por eso hay allí nuevos conceptos.

El valor de Bacon, según Deleuze, reside en que sus obras albergan espasmos, estirones, torsiones, lo que más en general llama “fuerzas”. Los personajes no son sujetos, sino cuerpos y, fundamentalmente, los esfuerzos que los recorren. Este modo anti-figurativo de pintar, Deleuze lo explica cuando habla de los recién operados: “Escaparse, un cuerpo que se escapa. ¡Es curioso eso! Mi cuerpo se me escapa. Yo no sé si [ustedes] han sido operados, pero aquellos que lo han sido tienen esa experiencia que me parece que permite comprender las cosas. (...) Hacer figuración sería representar una operación. Ningún interés, evidentemente. Pero en una operación, ustedes saben, hay algo muy extraño, aun cuando la operación no ponga la vida en peligro. Es como si el tipo que sale de ella -y basta con observarlo después- hubiera visto la muerte, sin que sea trágico. Los ojos son extraordinarios. (...) están como completamente lavados, como si hubieran visto algo que no era horrible, como si hubieran visto algo que no puede ser más que la muerte, que no puede ser más que una especie de límite de la vida. Y ellos resurgen de ahí con esta mirada patética. Se podría restituir esa mirada si el pintor llegara a captar la fuerza.”<sup>7</sup> Esa es la destreza que Deleuze reconoce en el pintor irlandés.

Desde las obras de Bacon, Deleuze afirma que los cuerpos tienen necesidad de escapar de sí mismos, siendo sus orificios los puntos por los que buscan fugarse. El concepto de punto de fuga, central

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 81.

en el sistema renacentista de perspectiva lineal, cobra de este modo una nueva significación y un nuevo uso: en el Bacon de Deleuze, los puntos de fuga son aquellos lugares por donde las figuras huyen de sí. Lejos de organizar la superficie del cuadro y de ordenar el espacio, el punto de fuga -bajo esta nueva concepción- es la oportunidad de un acontecimiento: la huída de un cuerpo. En vez de ser un lugar fijo y pre-fijado geométricamente, es el sitio del desborde imprevisible del cuerpo.

Deleuze toma literalmente el concepto de punto de fuga e identifica en manos de Bacon, esa forma de usarlo: el punto de fuga es aquél lugar por donde el cuerpo se fuga. Sin más. Y lejos de permanecer anclado a un lugar, está en movimiento (a veces es un remolino, a veces es el barrido de un rostro) e introduce acción en la obra, consolidándola como un espacio volcado hacia afuera gracias a las fuerzas que lo transitan desde adentro. El punto de fuga se torna un lugar inquieto e impredecible. Ya no es -como quería el arte renacentista- el empleo de la técnica al interior de la obra para producir ciertos efectos en el espectador, sino que es un punto por donde se dinamiza el movimiento mismo de la obra y sus relaciones con el afuera.

Los gestos de Bacon de ruptura con la lógica representativa del arte y su uso rebelde de las técnicas que lo sostienen, redundan en una nueva crítica al sujeto, una reivindicación del cuerpo y sus fuerzas. Las figuras deformadas por sus propios espasmos hablan de existencias que no pueden ser reducidas a los rígidos límites de un sujeto. Deleuze lo dice claramente: “No es el yo quien intenta escapar de mi cuerpo, es el propio cuerpo quien intenta escaparse...”<sup>8</sup>. Y esa voluntad de huida encuentra cauce en los agujeros, como en el retrato del [Papa Inocencio X](#), que huye por la boca que grita. Es

---

<sup>8</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena (Madrid, 2016) p. 25.

tan grande esa voluntad, que muchas veces se escurre incluso a través de una estructura material, como en “[Figura en el lavabo](#)”, donde el personaje intenta vomitar e irse por la rejilla, aunque finalmente lo hace por la parte superior del lavabo<sup>9</sup>. En la [pintura del paraguas](#), la figura, ubicada en el centro de una baranda circular, “se deja atrapar bruscamente por el paraguas semi-esférico, y parece esperar escaparse por la punta del instrumento”<sup>10</sup>. En este caso, según Deleuze “el contorno toma una nueva función, puesto que no es (...) plano, sino que dibuja un volumen ahuecado e implica un punto de fuga”<sup>11</sup>. La punta punzante del paraguas absorbe la cabeza de la figura y “el rostro se deshace como bajo un ácido”<sup>12</sup> que la consume. En los retratos arremolinados de Bacon, mayormente realizados desde los años '60, también se puede apreciar esta crítica al concepto de sujeto: allí, las fuerzas no sólo desfiguran al cuerpo, sino que borran el símbolo principal de la subjetividad: la cabeza. ¿Puede haber sujeto sin rostro?

Estos remolinos, estas fuerzas, torsiones y espasmos no son sino el “ser-en-el-mundo”, dice Deleuze citando a la fenomenología. Los cuadros de Bacon son la oportunidad de que esos cuerpos tengan-sean vida. Cuando se intenta apresar al cuerpo en una figura, en el sujeto, este se escapa, pues la idea misma de cuerpo es demasiado rígida para referirse a la vida, cuya manera de ser en el mundo es el movimiento.

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>11</sup> *Ídem.*

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 36.



Este libro surge de los encuentros tramados entre las clases y el acompañamiento de proyectos de investigación de estudiantes de estética de la carrera de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Encuentros de lectura atravesados por intereses dispares, obsesiones incompatibles e insistencias comunes que nos llevaron a leer durante casi dos años el libro fundamental de Gilles Deleuze sobre Francis Bacon. Encontrarse a leer juntxs puede ser una actividad extraña. La lectura a menudo se imagina solitaria y silenciosa. El grupo de lectura, como práctica de aprendizaje, es un espacio privilegiado, donde el texto se encarna en una voz material y cercana. Resuena así en una escena que en vez de repetir como en un reflejo, difracta y distorsiona hasta convertir el texto en el monstruo de Bataille: la sombra en torno de la cual las figuras se definen.

ISBN 978-987-48149-2-0



9 789874 814920