



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Honorato Crespo, Paula
Sensación y pintura en Deleuze
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 272-283
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370019>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Sensación y pintura en Deleuze

Sensation and Painting in Deleuze

Paula Honorato Crespo

Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago
phonorat@uc.cl

Resumen • El presente ensayo comenta los alcances de la teoría de la pintura desarrollada por Gilles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Se abordan, específicamente, aquellos fundamentos que sostienen la comprensión del medio pictórico como campo de acción para el arte contemporáneo, no así, la obra de Bacon en particular. Desde esta perspectiva, se relevan las siguientes claves de la teoría deleuziana: primero, la pintura concebida como un lenguaje dirigido al cuerpo con el poder de configurar sensaciones determinadas; y segundo, la noción de cuadro como manifestación material-objetiva de dichas sensaciones.

Palabras clave: pintura, sensación, cuerpo, teoría.

Abstract • This essay is a comment on the theory of painting developed by French philosopher Gilles Deleuze *Francis Bacon. Logics of sensation*. This text revise the foundations that support the understanding of pictorial medium as (well as the) action field for contemporary art, nor Bacon's work in particular. From this point of view, the keys of deleuzian theory are revealed as: first, painting conceived as a language oriented to the body which has the power to configured fixed or determinate sensations and, second, painting thought as an objective-material manifestation of those sensations.

Keywords: Painting, Sensation, Body, Theory.

Resulta
aconteci
sentido
nos enco
ejercicio
llega a d
medio y
con ello
subjetivi

Por ú
consiste
medio, y
de config
obra de
lúcida a
sensible
la histor
más, De
del arte
de produ
de orden
como pr

PINTURA

En conc
es ser-en
sación, l
la recibe
apelar a
para am

y puntual, Deleuze toma distancia de la fenomenología, y particularmente de Maurice Merleau-Ponty (1975: 25), sobre todo en el modo como se radica dicha vivencia. Si para el primero esa vivencia es una pura irrupción de lo abierto sin sujeto, para el segundo, la sensación es la vivencia de un estado de sí mismo.

Ahora bien, la obra de Bacon puede ser leída como la constatación y el logro de que en pintura lo pintado es la sensación. O sea, que la obra es capaz de abrir una zona indistinta de la experiencia, donde objeto y sujeto se pierden y que además, desregula los sentidos con tal grado de intensidad que los transgrede. Bacon viene a ser quien conquista dicha experiencia en pintura, proponiendo así una salida que supera tanto la figuración, como la abstracción; es decir, encuentra la forma de producir una obra que actúa directamente sobre el “sistema nervioso”, a diferencia de la pintura figurativa y la abstracta, que están dirigidas al intelecto. Es más, citando a Deleuze:

“Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación (2005: 42)”.

He aquí la complejidad de Deleuze al concebir la pintura como forma concreta de la sensación, o como sensación acumulada. Pintar es hacer visibles las fuerzas que ni siquiera están al alcance del ojo. Por lo tanto, estamos muy lejos de aquella definición que afirma que pintar es reproducir lo visible. Si lo pintado es sensación, la pintura es producida y dirigida desde/hacia el cuerpo, con el fin de afectarlo, hasta el punto de subvertir el orden de los sentidos y disolver el objeto en el sujeto o el sujeto en el objeto.

Esta teoría de la pintura propone una alternativa a la figuración, en tanto puesta en escena de un motivo o tema, y también a la abstracción, en tanto opción moderna que destila las formas sensibles en formas puras. Para Deleuze, ambas están dirigidas al cerebro. Por el contrario, en Cézanne y Bacon descubre la pintura de la sensación, o lo que él ha denominado, “pintura figural”. Es decir, aquella que efectivamente se caracteriza por la liberación y el establecimiento de excesos de presencia cuya intensidad tiene el poder de desregular los sentidos. En este contexto, el término “Figura” alude a aquello que se opone y distingue tanto de lo figurativo como de lo abstracto.

Aunque existan dos vías para superar lo ilustrativo y narrativo en pintura: la abstracción y la Figura, sólo esta última está dirigida al cuerpo y no al cerebro, o sea, “actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne” (Deleuze, 2005: 41).

Lo que Bacon logra, concretamente, es hacer emerger la Figura de lo figurativo, o sea, logra reducir toda narración e ilustración que pueda surgir de un origen figurativo. Para él, la Figura es cuerpo, o más bien, el cuerpo es el material de la Figura. Cézanne, en cambio, extrae de la figuración la estructura misma de la naturaleza, la tectónica, las temperaturas, las formas constitutivas. De la misma manera, Willem de Kooning, en su serie de mujeres, extrae la presencia orgánica y sexual de los cuerpos mediante la desrealización figurativa del *action painting*.

En el
un princ
tores del
viviendo
sensació
teoría de

CUERPO

Resulta
e irrum
vivencia
libro? Si
dominio
autor co

La in
ten los c
de desre

Lo an
Si nos a
órdenes
a sus res
Para Me
hace pos

dominante y el resto, para constituir así una resonancia unitaria. De esta manera, se fundamenta en su pensamiento la condición pre-objetiva del sentir.

En cambio, Deleuze plantea: “no existen unas cuantas sensaciones de diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una única y misma sensación” (2005: 44). De este modo, que la sensación no se puede referir exclusivamente al dominio de tal o cual sentido dominante, e incluso, ésta es absolutamente irreducible a lo orgánico y es totalmente sintética y concentrada, como lo veremos.

Si aplicamos lo anterior a la pintura, podemos afirmar que Deleuze descubre en la obra de Bacon la capacidad de producir cuadros que actúan directamente en los distintos niveles del sentir. La sensación es una, los niveles de resonancia son varios. La pintura figurativa y la abstracta, por otra parte, resultan incapaces de acceder a la sensación, porque sólo actúan y afectan a un único nivel sensorial y, en consecuencia, no consiguen estremecer intensamente el sistema nervioso. Ambas opciones generan obras que pasan directamente al cerebro. Este último argumento se podría rebatir con la obra de Jesús Soto, artista venezolano, que realiza pinturas y trabajos tridimensionales, cuyos efectos ópticos resuenan en distintos niveles de la sensación a pesar de que son abstractos.

Desde esta perspectiva, se pueden comprender los alcances de la opción por lo figural. Cito el ejemplo que nos proporciona Deleuze:

Cuando se habla de violencia de la pintura, no tiene nada que ver con la violencia de la guerra. A la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. Ésta se funde con su acción directa sobre el sistema nervioso... (2005: 45).

Ahora bien, lo propio de esta pintura es producir la aparición visual de una Figura multisensible; lo que da por hecho que la sensación del orden visual “está directamente en contacto con una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esta potencia es el “ritmo” (Deleuze, 2005: 48-49). Me explico: la pintura debe generar una subversión de los sentidos y los distintos órdenes sensoriales, un trastorno que los mantenga en constante turbulencia. Su efecto debe ser retener el “ritmo” que “recorre el cuadro como recorre una música. Es sístole y diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre” (2005:49). Para Deleuze esta unidad rítmica sólo puede ocurrir en la superación del organismo, o sea, experimentando lo que él llama “cuerpo sin órganos”.

Ahora bien, ¿qué es este “cuerpo sin órganos”? Claramente, su comprensión pasa por hacer la distinción entre cuerpo, organismo y “cuerpo sin órganos”. Al respecto, cito al autor:

No carece de órganos, solamente carece de organismo, es decir, de esa organización de los órganos. El cuerpo sin órganos se define por un organismo indeterminado, mientras que el organismo se define por órganos determinados. (2005: 54)

He aquí otro de los puntos claves en su teoría de la pintura: desentrañar la lógica de la sensación desde el “cuerpo sin órganos” y concebir lo figural como una opción pictórica capaz generarlo. Entonces, se deduce que en Bacon la Figura corresponde a lo que podemos describir como un cuerpo perfectamente vivo en su dinámica de diástole y sístole y que, sin embargo, no es orgánico:

El cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, ‘atletismo

af
re

De es
ráneos c
que recu
medio a
que ve el
ojos en t

En de

La
la
ot
cc

Se de
de hacer
cuerpo s
nicos, o s
Merl
y la vive
“choque
un impo
indudab
y, al mis

PINTAR

Uno de l
función p
otros car
otras ma
tarea de l

Sin e

En es
produci
de defor
ejercicio
de la fig
de la tra
la pintur
se juega
Éstas son

Pinta
niveles y

PINTUR

y dando lugar a la resonancia desestabilizadora de los sentidos. Sin embargo, en este caso no se trata de cualquier ritmo, sino de aquel que se manifiesta visualmente como Figura, o sea, como vibración que recorre el “cuerpo sin órganos”, haciendo ver lo que el órgano del ojo no puede ver. Finalmente, la pintura contemporánea a la que apuesta el autor es aquella que tiene la capacidad de inscribirse como vibración en el cuerpo del espectador.

Si nos remitimos a los procedimientos de la obra de Bacon, de acuerdo a esta teoría, pintar fuerzas que no son visibles consiste concretamente en lo siguiente: “hacer marcas al azar (trazos-líneas); limpiar, barrer o fregar puntos o zonas (manchas-color); tirar la pintura, bajo ángulos y a velocidades diversas” (Deleuze, 2005: 101).

El pintor pone en operación facultades que están fuera de su control para finalmente asistir como cualquier espectador a la emergencia de un mundo extraño “porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Trazos de sensación” (Deleuze, 2005: 102).

El pintor se pone al servicio de aquellas fuerzas invisibles que actúan por su mediación, incluso al margen de su voluntad, y que lo arrastran al alumbramiento de la Figura. Al mismo tiempo, nos encontramos ante la idea del artista moderno concebido como un catalizador de fuerzas que pulsán por devenir en “ritmo”, en Figura. Se trata de una noción impersonal del artista, que ciertamente contraviene toda concepción romántica de la inspiración individual.

Deleuze señala, a propósito de los trazos de sensación de Bacon: “sobre todo, son trazos manuales. [...] Es como si la mano adquiriera independencia, y pasara al servicio de otras fuerzas, trazando marcas que ya no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra vista” (2005:102-103). Lo que se resuelve en esta etapa de trabajo, descrita por el autor, ha sido denominado como “diagrama”. Y “el diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden y de ritmo. Es un caos violento en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura: abre dominios sensibles, dice Bacon” (2005: 104). Por lo tanto, es el responsable de sugerir una presencia que llegue a conquistar la condición de “hecho pictórico”. Así, los trazos y marcas llegan a ser una Figura.



Francis Bacon, *Tres estudios para un autorretrato* (panel de tríptico), 1967.

En esta t
vamente
del prop
Una obr
procesos
en la ma

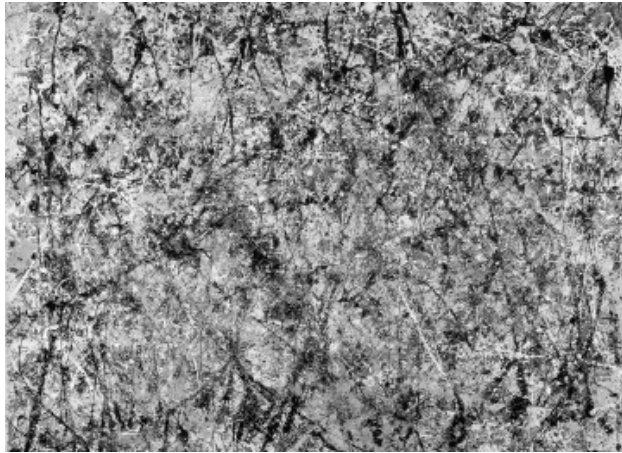
Desd
poránea
propone

Si co
por la h
explicar
de Mon

La ab
Nos pro
figurativ
remonta
“El códi
es decir,

Aunc
demasia
él la pin
Mondria

Por otra parte, en el expresionismo abstracto de Pollock los procedimientos del *action painting* lo sumergen violentamente en el caos, hasta el punto de que el cuadro mismo se vuelve la materialización de la catástrofe. No hay límites para el cuadro, tampoco para las fuerzas en su expansión. La vía de Pollock renuncia a toda figuración, poniendo por delante la manualidad pura, o para ser más exactos, el puro cuerpo del *dripping*. En este caso, la pintura se presenta como un torbellino que amenaza engullir al espectador con su gran formato. La obra de Pollock no está suficientemente resuelta como para devenir en ritmo focalizado. Se queda en puro diagrama.



Jackson Pollock. *Número 1 (Lavander Mist)*, 1950.

Para Deleuze, es necesario “que el diagrama no roa totalmente el cuadro, que quede limitado en el espacio y en el tiempo. Que permanezca operativo y controlado. Que los medios violentos no se desencadenen, y que la catástrofe necesaria no lo sumerja todo” (2005: 112). He aquí el equilibrio de tensiones que trabaja óptimamente Bacon.

Siguiendo la línea argumental del autor, Cézanne es uno de los pintores de la tradición que ha logrado salir del caos y, a la vez, superar el estado de diagrama en que, por ejemplo, quedó fija la pintura de Pollock. Deleuze describe de la siguiente forma sus operaciones:

Y es del caos de donde ante todo salen la “testaruda geometría”, las “líneas geológicas”; y esta misma geometría o geología debe pasar a su vez por la catástrofe, para que asciendan los colores, para que la tierra ascienda al sol. Es pues, un diagrama temporal, con dos momentos: la geometría en él es “maderamen”, y el color, sensación, “sensación colorante”. El diagrama es exactamente lo que Cézanne llama el motivo. En efecto el motivo está hecho de dos cosas, sensación y maderamen. Es su entrelazamiento (2005: 113-114).

Entonces, lo fascinante en Cézanne consiste en la manera cómo relaciona la geometría con lo sensible y la sensación, porque “hay usos propiamente pictóricos de la geometría. [...] esas unidades de base o formas visuales elementales [cono, esfera y cilindro] son de hecho estéticas y no matemáticas, en la medida en que han interiorizado completamente el movimiento manual que las produce” (Deleuze, 2005: 114-115).

EL LENG

Deleuze
en el rec
la histor
pintura c
se dice, c
digital’ e

En ot
mientras
al sistem
geometr

La pi
son eleva
analógic

Ahor
de la pin
condicio
te, aquí
medios r
consecu
semejanz
está apu
lla que i
Deleuze
cual la a
diagram

Lo que Cézanne y Bacon buscan es que la sensación se realice en el lenguaje de la pintura, o sea, que se pase de la posibilidad de hecho al Hecho, o sea, del diagrama al cuadro (Deleuze, 2005:121).

LA FUNCIÓN HÁPTICA DEL OJO

“La aventura de la pintura consiste en que sea solamente el ojo quien haya podido encargarse de la existencia material, de la presencia material: incluso para una manzana” (Deleuze, 2005: 59).

Ciertamente la alusión a la manzana está dirigida al poder de la pintura de Cézanne y, específicamente, a una serie de bodegones realizados a lo largo de su vida entre los cuales yo destaco por su falta de pretensión un pequeño cuadro de 19 x 27 cm., donde aparece un conjunto de siete manzanas cuya sorprendente existencia pictórica, guarda tal consistencia, que no necesita de espacio ilusionista para convencer con la sola presencia táctil y óptica. Cada una parece batallar por conquistar lo plano de la superficie. Cada una parece expulsada a la conquistara de realidad.



Paul Cézanne. *Bodegón con manzanas*, 1875-77.

Si para Deleuze la pintura moderna empezó cuando el hombre se vio como accidente y no como esencia, entonces, la construcción de un espacio háptico en pintura, se identifica con las soluciones coloristas de una pintura que reafirma su carácter de superficie y apuesta a un ojo que toca. En cambio, mientras el hombre se vio como esencia, la construcción de su espacio pictórico fue óptica, en la medida que quiso recoger, atrapar y organizar la manifestación de dicha esencia, supeditando lo táctil a lo óptico. He aquí la gran diferencia entre pintura moderna y pintura clásica. Si la primera intenta alumbrar una presencia, la segunda construye una representación.

Las n
relacione
engendra

Enton
descubra
distinta
mente en

Pasan
el gran r
posible g
estoy ref
presenci
a su man
(2005: 1

Desd
está en j

Es
vi
so
20

REFERE

Deleuze,
Mad
—. (198
Dittborn
Merleau
Barco