

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 revises 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 configure fixed or determinate sensations and, second, painting thought as an objective-material manifestation of those sensations.

Keywords: Painting, Sensation, Body, Theory.

“He querido pintar el grito antes que el horror”

Francis Bacon

“Habrá el pintor durante la faena de mantener en el ánimo la quimera de un propósito y quemar la precipitación y la ansiedad que provoquen en él las visiones porque al retroceder el pintor para saber qué hacía ni mundos ni visiones busca sino hechuras en sus revoltijos; pintura es de un lado al otro un lado o el otro;”

Vanitas, Eugenio Dittborn

Resulta pertinente el lugar que Deleuze habilita para abordar el arte, dado que para él el acontecimiento de la obra debe ocurrir en el cuerpo del espectador, y debe remecer todo sentido de centro: el del sujeto y el del objeto. Con grata sorpresa destaca, también, que nos encontramos ante una teoría de la pintura que otorga la misma importancia tanto al ejercicio artístico desde sus procedimientos manuales y mentales, como a los efectos que llega a desencadenar la obra. Él logra pensar la pintura conjuntamente desde dentro –el medio y sus secretos–, y desde afuera –la experiencia del espectador–, distinguiéndose con ello de las orientaciones estéticas basadas exclusivamente en opciones objetivistas o subjetivistas del fenómeno artístico.

Por último, su teoría otorga una lectura diacrónica, cuyo aporte para la historia del arte consiste en abrir una interesante perspectiva para abordar la historicidad de la pintura como medio, y en consecuencia, la posibilidad de una historia referida a sus fronteras y formas de configurar la percepción del espectador en el tiempo. En este sentido, para Deleuze la obra de Bacon sería una de las cimas del arte contemporáneo, porque propone una salida lúcida a la pintura después de que ésta dejara atrás la función de copiar la apariencia sensible de los objetos que componen el mundo. Es decir, nos abre la posibilidad de leer la historia de la pintura moderna desde la perspectiva de la “lógica de la sensación”. Es más, Deleuze argumenta sólidamente cuál es el criterio de valor que justifica como cimas del arte los descubrimientos pictóricos de Cézanne y Bacon. Ambos cumplen el requisito de producir obras como sensación objetiva y subjetiva, dejando atrás las justificaciones de orden ilustrativo, narrativo o simplemente mimético. Ambos han concebido la pintura como presencia.

PINTURA Y SENSACIÓN

En concordancia con lo planteado por la fenomenología, Deleuze afirma que la sensación es ser-en-el-mundo, puesto que “a la vez devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro” (2005: 41-42). El cuerpo es quien da y quien la recibe, o sea, quien es objeto y sujeto indistintamente. En efecto, la sensación, junto con apelar al sistema nervioso y al instinto, también apela al tiempo del acontecer. Aunque para ambas posturas la sensación es la vivencia de un choque indiferenciado, instantáneo

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 figurativa”. 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*.



Francis Bacon. Tres estudios para una crucifixión (panel de tríptico), 1962.

En el pensamiento de Deleuze, el cuerpo es origen y destino de la pintura. Constituye un principio y campo configurador de sensibilidad. Entonces, Bacon, Cézanne y otros pintores del siglo XX, trabajan con las potencias configuradoras de la sensación: la sensación viviéndose en el cuerpo, no la sensación vivida. En otras palabras, la performance de la sensación, no su remembranza. He aquí la especificidad del arte, que se desprende de esta teoría de la pintura contemporánea.

CUERPO Y SENSACIÓN

Resulta pertinente preguntarnos, ¿cómo opera la sensación en pintura? ¿Cómo actúa e irrumpe en nuestro cuerpo? ¿En qué consiste esta irrupción y cómo se distingue de la vivencia fenomenológica? ¿Cuál sería esa “lógica” a la que Deleuze alude en el título de su libro? Si partimos de sus afirmaciones y considerando que la sensación actúa en distintos dominios o niveles, y que la Figura o lo pintado es sensación, entonces, ¿a qué se refiere el autor con dichos dominios o niveles que se verían afectados por la pintura figurativa?

La intensidad congelada en la Figura tiene la capacidad de liberar fuerzas que convierten los cuerpos orgánicos de los consumidores de arte en “cuerpos sin órganos”. O sea, de desregular sus sentidos, afectando dominios y atravesando distintos niveles del sentir.

Lo anterior nos lleva a la necesidad de despejar la relación entre sensación y sentidos. Si nos apoyamos en la fenomenología de Merleau-Ponty (1975: 28), dichos dominios u órdenes serían explicados por su remisión a los diferentes sentidos y, en última instancia, a sus respectivos órganos, sin caer en la noción ingenua de la mera explicación fisiológica. Para Merleau-Ponty es el “propio cuerpo” el que le confiere integridad a los sentidos y hace posible experimentar la sensación como un efecto de interconexión entre un sentido

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

afectivo’, grito-soplido; cuando está así relacionada con el cuerpo la sensación deja de ser representativa, deviene real. (Deleuze, 2005: 52)

De este modo, la pintura se concibe en Bacon y en los destacados artistas contemporáneos como el medio visual que puede traer presencias a la superficie de la tela, sin tener que recurrir a la copia de la apariencia sensible de las cosas. Desde su especificidad como medio artístico: “el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes” (Deleuze, 2005: 59).

En definitiva, postula una teoría del arte que, a su vez, es teoría de la sensibilidad donde:

La pintura se instala en lo alto, allí donde el cuerpo se escapa, pero, escapándose, descubre la materialidad que lo compone, la pura presencia de que está hecho y que no descubriría de otro modo. En pocas palabras, la pintura es quien descubre la realidad material del cuerpo, con su sistema líneas-colores, y su órgano polivalente, el ojo (2005: 61).

Se desprende que para Deleuze, la especificidad de la pintura está definida por el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Fuerzas irrepresentables que están referidas a un cuerpo sin órganos. Su papel es hacer perceptible la sensación más allá de los límites orgánicos, o sea, manteniendo la vibración, la onda nerviosa o la emoción vital, en el espectador.

Merleau-Ponty, en cambio, entiende por sensación “la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo. [...] La sensación pura será la vivencia de un “choque” indiferenciado, instantáneo, puntual” (1975: 25). Aunque la fenomenología dio un importante paso al dismantelar la noción de sensación como pura impresión, resulta indudable que sólo Deleuze puede concebirla sorprendentemente más allá de lo orgánico y, al mismo tiempo, operable en algo así como un cuadro.

PINTAR

Uno de los aspectos fundamentales de toda teoría de la pintura consiste en definir cuál es la función propia de la disciplina, en tanto marco de producción de lenguaje; qué la distingue de otros campos de producción artística, y en definitiva, cuál es su especificidad con respecto a otras manifestaciones artísticas. Deleuze proporciona una respuesta rotunda a esta cuestión: “la tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son” (2005: 63).

Sin embargo, ¿cómo se hacen visibles aquellas fuerzas?

En este punto, el autor se remite a la particular fórmula pictórica Bacon, es decir, producir Figuras o “sensaciones objetivadas” a través de la aplicación de procedimientos de deformación o desrealización de una imagen inicial. Para ser más exactos, durante el ejercicio de la pintura, Bacon comienza desde una imagen que responde a las exigencias de la figuración y luego la interviene una y otra vez, evitando al mismo tiempo el riesgo de la transformación en otra figura o la descomposición absoluta del origen. Así, concibe la pintura como un campo de fuerzas que se resuelve en el proceso de trabajo. Su ejercicio se juega al filo de una serie de fuerzas de aislamiento, disipación, acoplamiento y tiempo. Éstas son las que constituyen el andamiaje de la Figura, o sea, de la sensación hecha pintura.

Pintar la sensación es esencialmente producir “ritmo”. El ritmo es una onda que traza niveles y umbrales atravesando el cuerpo, –cuerpo que, como vimos, difiere del organismo–,

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.

PINTURA Y CATÁSTROFE

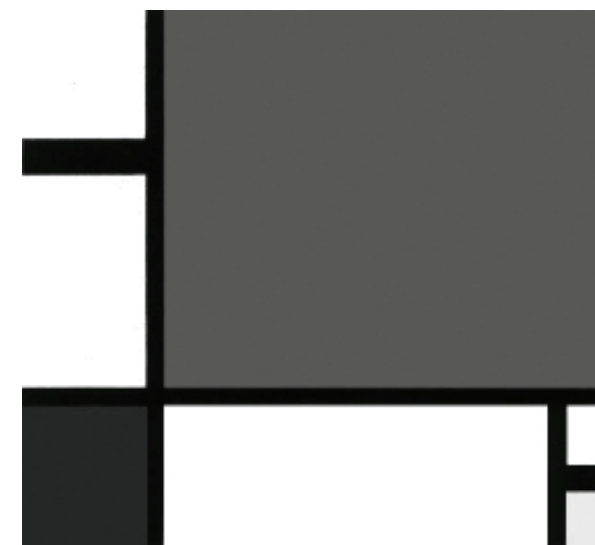
En esta teoría de la pintura nos encontramos ante un campo y una práctica que constitutivamente integra la catástrofe. Me refiero exactamente a que el cuadro se logra en la huida del propio caos de la pintura y en consecuencia, lo catastrófico es parte de su condición. Una obra terminada constata el triunfo del artista sobre dicho caos. Por esta razón, los procesos de pintura pueden ser entendidos como una lucha compleja e incierta, que se libra en la materialidad del medio.

Desde este punto de vista, nos podemos preguntar de qué manera la pintura contemporánea ha propuesto distintas salidas a esta catástrofe constitutiva de su ejercicio. ¿Qué propone Bacon ante este desafío?

Si considero una perspectiva de lectura cuyo rendimiento puede ser también recogido por la historia del arte, rescato de Deleuze los siguientes modelos de pensamiento para explicar este problema en pintura: la abstracción geométrica en la línea del neoplasticismo de Mondrian, la fórmula cezanniana y el expresionismo abstracto.

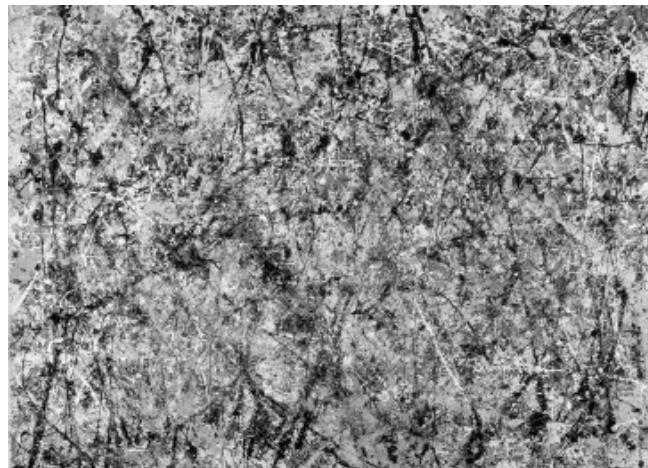
La abstracción geométrica enfrenta el caos reduciendo al mínimo el abismo y lo manual. Nos propone un tipo de ascetismo pictórico que se traduce en la superación de los datos figurativos para descubrir, finalmente, aquellas formas abstractas y significantes que han remontado trascendentalmente los peligros de la catástrofe. Al respecto, cito a Deleuze: “El código es forzosamente cerebral, y pierde la sensación, la realidad esencial de la caída, es decir, la acción directa sobre el sistema nervioso” (2005: 111).

Aunque la fórmula de Mondrian lo saca airoso de la catástrofe, el sacrificio ha sido demasiado grande para los criterios de valor que está defendiendo el autor, dado que para él la pintura se debe inscribir inmediatamente en el sistema nervioso. Y en ese sentido, Mondrian apostó a una vía puramente óptica.



Piet Mondrian, *Composición con rojo, amarillo y azul*, 1922.

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).



Paul Cézanne. *El monte Sainte Victoire visto desde la cantera Bibémus*, 1887.

EL LENGUAJE ANALÓGICO POR EXCELENCIA

Deleuze distingue dos tipos de lenguaje desde el punto de vista de las formas de operación en el receptor. Uno es el lenguaje analógico, y otro, el digital. Ambos se han manifestado en la historia del arte, sin embargo, sólo el primero, está en condiciones de sostener y definir la pintura contemporánea. Deleuze los explica de la siguiente forma: “El ‘lenguaje analógico’, se dice, es del hemisferio derecho o, mejor, del sistema nervioso, mientras que el ‘lenguaje digital’ es del hemisferio izquierdo del cerebro” (2005: 115).

En otras palabras, el primero genera ciertas presencias que se imponen inmediatamente, mientras que lo que produce el segundo exige ser decodificado, aprehendido. Uno se dirige al sistema nervioso, el otro, al cerebro. Cézanne, por ejemplo, hace uso analógico de la geometría. El cono, la esfera y cilindro existen pictóricamente en el color.

La pintura moderna evidencia y ostenta en la superficie de la tela cómo colores y líneas son elevados al estado de lenguaje. Deleuze se pregunta si acaso éste no ha sido el lenguaje analógico por excelencia.

Ahora bien, en qué consiste la semejanza que es capaz de generar el lenguaje analógico de la pintura, porque ya hemos desentrañado una toma de posición teórica para definir condiciones de contemporaneidad adecuadas a la sensibilidad de esta época. Ciertamente, aquí se trata de semejanzas sensibles. O sea, de aquellas que surgen como efecto de medios no semejantes. Me explico: si la semejanza simbólica se produce por código, y en consecuencia, es funcional a la copia de la apariencia sensible de las cosas, en cambio, la semejanza sensible, lo hace por medios no semejantes y opera en la sensación. Así, también está apuntando a la afirmación de una cultura de la sensación que, por cierto, sería aquella que interpreta la sensibilidad contemporánea. Volviendo al campo que nos compete, Deleuze afirma: “la pintura es el arte analógico por excelencia. Es incluso la forma bajo la cual la analogía se convierte en lenguaje, encuentra un lenguaje propio: pasando por un diagrama” (2005: 118).

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 manzanas de Cézanne nos remiten a un espacio háptico elaborado a partir de relaciones de tonalidad, no de valor, o sea, un espacio donde la plenitud de la superficie engendra los volúmenes por las diferencias de color allí dispuestos.

Entonces, el autor habla de háptico para referirse al momento en que: “la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos” (Deleuze, 2005: 158).

Pasar de la mano al ojo háptico, del diagrama manual a la visión háptica, resulta ser el gran momento del acto de pintar. Se trata, en todo caso, de un tocar no manual que es posible gracias al cuerpo deleuziano, y no a una metáfora de aprehensión con la vista. Me estoy refiriendo al momento cúlmine donde todas las fuerzas en tensión dan lugar a una presencia. Cito a Deleuze: “es aquí donde la pintura descubre en el fondo de sí misma y a su manera el problema de una lógica pura: pasar de la posibilidad de hecho al hecho” (2005: 162).

Desde el punto de vista de la lógica de la sensación, el poder, la especificidad y lo que está en juego en el proceso de trabajo consiste finalmente en que:

Este hecho pictórico venido de la mano, es la constitución del tercer ojo, un ojo háptico, una visión háptica del ojo, esta nueva claridad. Es como si la dualidad de lo táctil y lo óptico fuera sobrepasada visualmente, hacia esa función háptica del ojo salida del diagrama (Deleuze, 2005: 164).

REFERENCIAS

- Deleuze, Gilles. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- . (1984). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Editions de la Différence.
- Dittborn, Eugenio. (2006). *Vanitas*. Santiago: Ediciones Dittborn.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Trad. de J. Cabanes. Barcelona: Península.

Recepción: jueves 10 de septiembre de 2009

Aceptación: viernes 8 de enero de 2010