

LA COSA EN SU PRESENCIA. GILLES DELEUZE Y LA PINTURA

**Antonio Castilla Cerezo
Universidad de Barcelona**

Resumen: Dos meses antes de la publicación de su libro sobre el pintor Francis Bacon, Gilles Deleuze impartió un curso sobre pintura en la universidad de Vincennes, el cual tenía los siguientes dos objetivos explícitos: alcanzar una definición de la pintura y ver a lo largo de la historia del arte cómo se han configurado los elementos de dicha definición. En este artículo estudiaremos la definición de la pintura propuesta por Deleuze, reservando para las dos secciones finales la revisión de las líneas mayores del planteamiento de este filósofo a propósito de la historia de la pintura.

Palabras clave: Gilles Deleuze, pintura, filosofía, Francis Bacon.

Abstract: Two months before the publication of his book on the painter Francis Bacon, Gilles Deleuze gave a course on painting in Vincennes's university, which had the following two explicit aims: to reach a definition of painting and to see along the history of art how there have been formed the elements of the above mentioned definition. In this article we will study the definition of painting proposed by Deleuze, reserving for both final sections the review of the major lines of the exposition of this philosopher about the history of painting.

Keywords: Gilles Deleuze, painting, philosophy, Francis Bacon.

La bibliografía académica sobre Gilles Deleuze suele considerar el año 1981 como fecha del inicio de la <<etapa estética>> de este autor, de la que acostumbra además a decir que tuvo su causa en las decepciones políticas de los años setenta del siglo pasado. Con independencia de si este factor contribuyó o no a acentuar el interés de nuestro filósofo por los asuntos estéticos a partir de un determinado punto de su trayectoria, esta explicación nos parece insuficiente por una serie de motivos, de los que a continuación expondremos solamente unos pocos.

Ante todo, esta casuística parece descuidar el hecho de que el libro que Deleuze publicó ese año (*Francis Bacon. Lógica de la sensación*) apunta desde su mismo subtítulo a su vinculación con la *Lógica del sentido*, publicada en 1969 y en la que ya se trataban cuestiones estéticas – la más importante de las cuales nos parece que es la abordada en uno de sus anexos, el titulado “Simulacro y filosofía antigua”. En él se nos

recuerda brevemente que existe una desgarradora dualidad en la estética – por cuanto ésta designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible y, de otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real – y se llega a la siguiente conclusión: “Para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia en general devengan a su vez condiciones de la experiencia real; la obra de arte, por su parte, aparece entonces realmente como experimentación”.¹ Así pues, la primera preocupación deleuziana por las cuestiones estéticas es muy anterior a los años ochenta, lo que por sí solo invalida la versión más tosca de esa explicación del “giro estético” de Deleuze a la que hemos aludido más arriba.

A esto podría objetarse, en primer lugar, que si la observación que hemos citado figura en los anexos a la *Lógica del sentido* es porque la cuestión que en aquella se plantea no es central en dicho libro. Pero a este argumento puede replicarse, a su vez, que el tema del libro en cuestión es el carácter paradójico del lenguaje mismo, y que este asunto se aborda en él a partir de una producción artística, la obra literaria de Lewis Carroll. Sintetizando muchísimo el punto de partida del ensayo de Deleuze, diremos que en éste se presupone que aquello que “hace posible” el lenguaje debe también ser dicho por él, aunque ello comporte sumirse en el bucle de la paradoja. Por consiguiente, el arte, aunque sea mimesis, ficción e imaginación, no es mera imitación de la acción (como afirmó la definición aristotélica de la ficción) sino, al contrario, “producción” de una segunda superficie, ya no física, que da la vuelta a la temporalidad física para convertir la sucesión en simultaneidad. Curiosamente, esto mismo ya lo había observado Aristóteles al afirmar que, mientras que la acción ocurre de forma sucesiva, irreversiblemente, en cambio la poesía expone acciones dramáticas que no se suceden según el antes y el después, y a las que corresponden criaturas sin espesor – esto es, no individuos sino ejemplares, especímenes, personajes, mimos–, lo que significa, en resumidas cuentas, que la ficción envuelve una temporalidad interior que le es propia.

Claro que, por otra parte, se podría reprochar a nuestro argumento que la *Lógica del sentido*, aun siendo anterior a los años setenta, es posterior a 1968, que es cuando se produjo la revuelta del mayo francés, cuyo – presunto – fracaso constituiría el origen de las posteriores decepciones políticas de Deleuze. Sin entrar en consideraciones acerca de los aspectos ideológicos de muy diversa índole que en esta afirmación se insinúan, lo mínimo que nos parece cabe responder es en este caso lo siguiente: que antes de aquella *Lógica...* Deleuze ya había escrito un libro sobre Sacher-Masoch (1967) y antes incluso otro sobre Proust (1964), en los que el peso de la reflexión sobre la importancia decisiva de la obra de arte resulta innegable. Véase, a título de ejemplo, el siguiente fragmento de *Proust y los signos*:

El arte tiene (...) un privilegio absoluto. Este privilegio se expresa de varias maneras. (...) Sin duda, el propio arte ha realizado el objeto de un aprendizaje. Como en cualquier otra esfera, hemos pasado por la tentación objetivista y por la compensación subjetiva. Sin embargo, la revelación de la esencia (más allá del objeto, más allá del propio sujeto) no pertenece más que a la esfera del arte. Si la revelación debe realizarse, sólo se realizará en esta esfera. Por eso, el arte es la finalidad del mundo y el inconsciente destino del aprendizaje.²

Volviendo ahora a la (supuesta) etapa estética de Deleuze, recordaremos que poco antes de publicar de el de 1981 al que ya hemos aludido, este autor impartió un curso sobre pintura en la universidad de Vincennes en el que, según sus propias palabras, pretendía alcanzar una definición de la pintura y ver a lo largo de la historia del arte cómo se han configurado los elementos de dicha definición. En las páginas que siguen nos centraremos sobre todo en el primero de esos propósitos, reservando para el

segundo las dos secciones finales, en las que trataremos de esbozar únicamente las líneas mayores del planteamiento deleuziano a propósito de la historia de la pintura.

¿Se puede controlar una catástrofe?

Al comienzo del capítulo XII de su libro sobre Francis Bacon, Deleuze nos dice que nadie empieza a pintar enfrentándose a una tela en blanco, sino encontrando dentro de ella todas las imágenes hechas, todos los datos figurativos por los que ya está ocupado el lienzo antes de comenzar. La lucha entre el pintor y esos datos constituye el objeto de un trabajo preparatorio que pertenece plenamente a la pintura, pero que precede en rigor al acto de pintar. Éste comienza con lo que Bacon llamó un *diagrama*, es decir, con un proceso de reintroducción del desorden en el cuadro que, en el caso de este pintor, consiste en hacer marcas al azar para, a continuación, limpiar, barrer o fregar puntos o zonas del lienzo e, incluso, tirar la pintura, bajo ángulos y a velocidades diversas, sobre el mismo. Deleuze concluye esta breve descripción del diagrama diciéndonos que es “como una *catástrofe* acontecida sobre el lienzo, en los datos figurativos y probabilísticos”.³

Unos pocos meses antes de publicar este ensayo, Deleuze había aludido ya en un curso impartido en la universidad de Vincennes a la relación que la pintura mantiene con la noción de catástrofe. En él decía que señalar la peculiaridad de ese vínculo implica, ante todo, advertir que las restantes artes, o bien no tienen relación alguna con la catástrofe, o bien no tienen la misma que la pintura, o bien no tan directa. Por este motivo le pareció conveniente apoyarse en unos pocos pintores (Turner, Cézanne, Van Gogh, Klee, Bacon) cuyos cuadros son <<pinturas catástrofe>>, en el sentido de que extienden a través de la tela una especie de desequilibrio que, en lugar de arruinarla, hace posible la composición. Es preciso, sin embargo, hablar de la catástrofe no solamente en relación a los resultados pictóricos (o sea, de la catástrofe – ya sea local, ya sea de conjunto – que es representada sobre el cuadro), sino también por referencia a otro nivel más secreto, el del acto de pintar. La trayectoria de Turner le parece a Deleuze ejemplar a este respecto porque, aunque durante un primer período este pintor representó muchas catástrofes (tempestades, avalanchas, etc.), aproximadamente a partir de 1830 comenzó a desplazar la catástrofe hacia el corazón del acto de pintar, tendiendo a identificar lo pintado y el proceso pictórico bajo el aspecto de un chorro de vapor o de bolas de fuego que, en lugar de conservar la integridad de su forma, simplemente se sugieren mediante trazos, como si todo el cuadro brotara de una hoguera de un fuego intenso, de color amarillo dorado.⁴ Esta interiorización de la catástrofe es inseparable del nacimiento de otra cosa que, para Turner (como para Cézanne o Klee, por mencionar sólo otros dos ejemplos), es el color, si bien es posible también que esa catástrofe se extienda a la totalidad del cuadro, impidiendo así la emergencia del color (o, más generalmente, del hecho pictórico, del que hablaremos más adelante). El pintor se enfrenta, pues, a esta catástrofe en el acto de pintar al mismo tiempo que a la exigencia de que la catástrofe sea en algún sentido controlada. Y es así como llegamos a la que constituye tal vez la primera gran pregunta de la aproximación deleuziana a la pintura, a saber: ¿Se puede controlar una catástrofe?

Antes de intentar dar respuesta a este interrogante creemos conveniente plantearnos las siguientes dos cuestiones: por una parte, ¿de dónde procede este interés por la catástrofe, por el desorden introducido en el cuadro, no aún en el trabajo preparatorio, pero sí desde el primer momento en que el pintor actúa sobre el lienzo? Y, por otra, ¿es este asunto algo que resuena en la actividad del filósofo hasta el punto de constituir un grave descuido por parte de este el no reparar en cómo la catástrofe le incumbe? Deleuze nos da una pista importante de cara a dar respuesta a estas dos

preguntas cuando dice que esos trazos de los que está compuesto el diagrama “son irracionales, involuntarios. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos, ni significantes, son trazos asignificantes”.⁵ Y es que casi con toda seguridad un elemento indispensable para responder a las cuestiones que acabamos de plantear radica en el hecho de que Deleuze se formara como filósofo en una época en la que el panorama cultural francés estaba dominado en prácticamente todos los órdenes por el estructuralismo, con el que nuestro autor mantuvo una relación tensa casi desde sus primeras publicaciones.

¿Qué tesis atrajeron a Deleuze de este movimiento, y qué otras le llevaron en cambio a adoptar una actitud crítica hacia el mismo? José Luis Pardo ha señalado que para exponer las tesis fundamentales de la lingüística estructural podemos partir del contacto entre hablantes de diversas lenguas, que hace de pronto consciente a esos hablantes de que su lenguaje, además de significados, comporta significantes.⁶ Y es que cuando establecemos contacto con gentes que hablan otras lenguas, caemos en la cuenta de que crear significado no depende sólo de nuestro ingenio o de nuestras necesidades, sino de la estructura misma de nuestra Lengua. En otras palabras, reparamos súbitamente en que el lenguaje no es sólo un medio, un instrumento a nuestro servicio, sino una condición, una red que nos señala lo que podemos y no podemos decir, y que lo señala por razón de su propia estructura.

A esta primera observación hay que añadir que lo que produce sentido es, según Ferdinand de Saussure, no éste o aquel sonido, sino tal o cual manera de combinar los sonidos. Esa <<manera de combinar>> no es un sonido ni ninguna otra entidad físico-material, sino que es un fonema o conjunto de fonemas, esto es, una realidad puramente lingüística que, como tal, no pertenece al orden de lo imaginario, pero tampoco al de lo real, sino a un terreno exclusivo al que los estructuralistas llamaron <<lo simbólico>>. Los fonemas pertenecen al orden de lo simbólico porque no se definen ni por el material acústico en que se encarnan (propio del dominio de lo real) ni por cómo son interpretados (perteneciente al ámbito de lo imaginario), o sea, porque no son ni sonidos ni sentidos, sino que poseen una realidad independiente, que sólo depende de las relaciones que se establecen entre los propios fonemas. Estas instancias simbólicas no se definen, pues, más que por su posición dentro de un sistema, de modo que no tienen realidad positiva, sino opositiva, es decir, definida por oposición a otros términos (vocal/consonante, dental/labial, labial/velar, etc.). Pero como los fonemas por sí solos no constituyen unidades significativas relevantes, para que estas últimas se generen tendrá que existir en el lenguaje una doble articulación, en un nivel de la cual hablaremos de monemas (primeras unidades significativas relevantes), mientras que en otro, más elemental, hablaremos de fonemas (unidades distintivas elementales). Por medio de lo simbólico y de su doble articulación, el estructuralismo pretende establecer puentes entre lo real y lo imaginario, entre el sonido y el sentido, pero sin someter ninguno de estos extremos al otro.

Una distinción que Benveniste introdujo en la lingüística estructural nos permitirá entender cómo esta pretensión puede afectar al ámbito de las artes plásticas. Saussure había observado ya que las relaciones entre signos no son arbitrarias (esto es, que no vale cualquiera) sino convencionales, pero Benveniste añadió a esto que una cosa son las convenciones del Habla (los acuerdos explícitos) y otra las convenciones de la Lengua (acuerdos implícitos, y por ello no necesariamente conscientes). Basándose en esta idea, afirmó que la Lengua es un sistema de convenciones superior a los demás porque tiene, además de la doble articulación, una doble significancia, lo que quiere decir que en ella encontramos no sólo una significancia semiótica (un signo tiene sentido dentro del sistema de una Lengua), sino también una significancia semántica

(una frase tiene un significado y una referencia en una situación determinada de habla), mientras que los demás sistemas de signos, o bien son semióticas sin semántica (como, por ejemplo, las reglas de cortesía), o bien semánticas sin semiótica (siendo a este grupo al que pertenecen las artes plásticas). Dado que la Lengua es el único sistema que posee estas dos dimensiones, será la clave para explicar todos los demás sistemas y es por este motivo, concluye Benveniste, que para comprender un arte plástico (la pintura, por ejemplo) es preciso entender antes la estructura de la Lengua, pero no a la inversa. Paradójicamente, fue la propia evolución de la lingüística estructural la que contribuyó de manera decisiva a invertir este planteamiento. Esto ocurrió en especial a partir de las investigaciones de Hjelmslev, quien añadió a la pareja forma/substancia (ya presente en Saussure) la noción de <<sentido>>, definida en primera instancia como aquello que las lenguas tienen en común con otros sistemas de signos no lingüísticos. Para esta nueva modalidad de la lingüística (que Hjelmslev llamó <<glosemática>>), es posible que distintas substancias (trazos pictóricos, plásticos, gráficos, <<flujos gestuales>>, etc.) tengan idénticos sentidos, entendiendo por sentido (en una segunda aproximación, complementaria de la primera) aquello que, a diferencia de la <<forma>>, no configura y recorta la substancia como lingüística, sino que la deshace desde el interior, abriendo así la posibilidad de interrogarse por la relación entre el lenguaje y las artes de un modo estrictamente inverso al de Benveniste. Partiendo de esta modificación, Julia Kristeva declaró que, si definimos la lingüística como aquello que fija y estructura la lengua, y la literatura como lo que la deshace, desestructura y cambia desde dentro, no hay nada que nos impida estudiar la lengua a partir de la literatura, y no al revés. Otro tanto podría afirmarse de las artes plásticas: nada nos obliga a estudiarlas a partir de la percepción visual (a la manera en que lo hacen, por ejemplo, las <<psicologías del arte>>, tipo Rudolph Arnheim), en lugar de estudiar la percepción visual a partir de las artes plásticas. Nos parece que, si se inscribe en esta última línea la actitud de Deleuze sobre la pintura, se entenderá un poco mejor por qué este filósofo adoptó la noción de catástrofe (o sea, la de un desorden, una desestructuración interna al cuadro) como punto de partida para hablar de esa forma artística.

Debemos retornar ahora a la primera pregunta que planteamos: ¿puede o no controlarse una catástrofe? En busca de una respuesta a la misma, Deleuze recurrió a cierto número de textos de pintores, el primero de los cuales fue la compilación de conversaciones y testimonios de Cézanne publicada por Joachim Gasquet.⁷ En uno de esos diálogos, Cézanne distingue los siguientes dos momentos en el acto de pintar: en primer lugar, no se empieza partiendo de la nada, sino de un caos o de un abismo anteriores al acto de pintar y que constituyen su germen; se trata, pues, de ir separando las cosas a partir de ese puro caos para que de él surja el <<armazón>> de la tela, en el que se distinguen los diversos planos de la misma – si bien, añade Cézanne, estos planos pueden aplastarse unos sobre otros en lugar de caer verticalmente, lo que constituiría el fracaso de la pintura. Y segundo, debe producirse la catástrofe, es decir, el derrumbe del armazón que salió del primer momento, siendo de esta reintroducción del desorden en el cuadro de donde debe surgir el color – aunque puede suceder, de nuevo, que la catástrofe lo tome todo y que el color no ascienda, en cuyo caso se produce la grisalla, o sea, una confusión terrible, un gris que es el gris del fracaso, muy distinto a otro gris, que es el del color que asciende.⁸ El hecho de que puedan separarse estos dos momentos en el acto de pintar tiene que ver, según Deleuze, más con el tiempo (y es precisamente por eso por lo que hablamos de dos <<momentos>> en este proceso) que con el espacio, al que en cambio se halla ligado inmediatamente el cuadro como resultado pictórico, en tanto que el acto de pintar sólo se relaciona con el espacio pasando por un rodeo que no es sino el tiempo propio de la pintura.⁹

El segundo texto que influyó decisivamente en Deleuze a la hora de concebir del vínculo entre pintura y catástrofe fue la serie de entrevistas que David Sylvester hizo a Francis Bacon entre 1962 y 1974. En ellas el Sylvester planteaba también la pregunta acerca de por qué pintar implica una especie de catástrofe, a lo que Bacon respondía diciendo que esto sucede porque hay que deshacerse de los *clichés*, esto es, de todo lo que ya pesa sobre el cuadro incluso antes de que sea comenzado.¹⁰ Tras citar estas declaraciones, Deleuze nos recuerda que Kant distinguió entre el dato (*datum*) y el hecho (*Factum*), y añade casi a reglón seguido que, en pintura, el dato o lo dado sobre la tela es el cliché, de manera que el hecho surge por una limpieza de este último. Así pues, si el pintor no pinta sobre un lienzo en blanco, al igual que el escritor no escribe sobre una página en blanco, sino sobre una página atestada o un lienzo atestado, es porque el acto fundamental tanto de la escritura como de la pintura consiste en suprimir, no necesariamente lo falso, sino otro tipo de cosas sólo susceptibles de ser valoradas por medio de categorías más finas que las de verdad o falsedad, tales como lo importante, lo esencial y lo inesencial, lo notable y lo ordinario, etc.

Ambos textos están vinculados entre sí porque, como dice Deleuze, quizá nadie ha llevado tan lejos esta lucha contra el cliché a la que se refiere Bacon como, de nuevo, Cézanne, para quien el único modo de escapar a los clichés era pasar por el caos-catástrofe, o sea, tener un diagrama.¹¹ Por medio del diagrama, en efecto, se maltrata al cliché, se lo tritura incluso – aunque, como hemos visto, nada de esto garantiza la emergencia de la pintura, pues si el diagrama, el caos o la catástrofe toman la totalidad del cuadro, lo arruinan sin remedio. El hecho pictórico sólo puede resultar de la victoria sobre estos dos peligros (no desprenderse del cliché, verse absorbido por el diagrama), y es por esto que siempre es tan reducido lo que un pintor llega a comprender (en Cézanne, la manzana y uno o dos vasos, según D.H. Lawrence; en Miguel Ángel, una ancha espalda de hombre), es decir, los hechos pictóricos que es capaz de llevar a la luz. Ahora bien, es precisamente eso, hacer que nazca el hecho pictórico, luchando contra los datos sin caer por ello en la catástrofe, lo que define la tarea del pintor.

¿Cómo capturar una fuerza?

Miguel Ángel es para Deleuze el pintor que quizás llevó por primera vez a la luz, en su forma más directa, lo que es un hecho pictórico. Hechos de este tipo, por supuesto, han existido desde siempre, pero en Miguel Ángel emergieron de una forma brutal, lo que tiene que ver, entre otras cosas, con que en su época el pintor dejara de ser un individuo que trabaja por encargo. En este sentido, Deleuze considera ilustrativa la siguiente anécdota: en una ocasión, Julio II hizo un encargo a Miguel Ángel, y el artista pintó algo completamente diferente a lo que se le había pedido; tras discutir con el Papa, éste quedó convencido, o más bien se hartó de él y le dio permiso para pintar lo que quisiera. Si esta historia tiene algún interés para nosotros, es porque revela que en Miguel Ángel se manifiesta una espléndida indiferencia respecto al tema, que adopta en su caso una especie de aire de insolencia. Más allá de la anécdota, sin embargo, esta indiferencia se vuelve de veras significativa cuando la relacionamos con esos momentos en los que Bacon declara a Sylvester que los dos peligros a los que se ha hallado desde siempre expuesta la pintura son la ilustración y, sobre todo, la narración. La lucha contra estos dos peligros, y en especial contra el segundo de ellos, se basa en la idea de que un cuadro no es un relato, y que por ello el lenguaje no tiene ningún tipo de privilegio sobre la pintura (lo que, por cierto, se deja pensar en paralelo a la revolución introducida por Hjelmslev en el seno de la lingüística estructural). Esto último lleva a Bacon, y con él a Deleuze, a manifestar que mediante del diagrama se trata de hacer pasar los datos figurativos y narrativos por un caos del que ha de emerger el hecho

pictórico, el cual a su vez aparece cuando se obtienen varias figuras sobre el lienzo sin por ello contar ninguna historia. Bacon pone como ejemplo de esto último a *Las grandes bañistas*, de Cézanne, porque en esa serie de cuadros se ha logrado, a su juicio, colocar necesariamente (en virtud de una necesidad propia de la pintura) doce o catorce figuras sobre la tela sin narrar historia alguna. Cuando Deleuze pone un ejemplo propio a este respecto, retorna a Miguel Ángel, centrándose en esta ocasión en su *Sagrada familia*, donde hay un tema claro, pero sólo a partir de la indiferencia hacia el mismo se logra extraer el hecho pictórico, que en este caso consiste en lo que sigue:

(...) hay tres cuerpos. El pequeño Jesús está como sobre el hombro de la Virgen. Las tres figuras están tomadas en una especie de movimiento de serpentina. (...) Un movimiento como si las tres figuras estuvieran literalmente derramadas en un chorro continuo. No es sorprendente después de todo que sea un escultor quien haya traído a los ojos de todos lo que debía ser el hecho escultórico y el pictórico. Quizás para la escultura era más fácil hacer surgir un hecho escultórico. Pero en tanto que pintor-escultor, Miguel Ángel impone el hecho *necesariamente* pictórico.

Ese movimiento de serpentina va a ser en efecto prodigioso, porque da al niño Jesús una posición absolutamente dominante que desde entonces va a fijar completamente la expresión de la figura. (...) Y los tres cuerpos se derraman por tanto en una sola y misma figura. Una misma figura para tres cuerpos. Es eso, no hay historia.¹²

Pero si la pintura no cuenta una historia ni la ilustra, ¿qué es en definitiva lo que hace? ¿Con qué se halla relacionada de una manera íntima, ya que no con el lenguaje articulado? Es entonces cuando Deleuze comenta que si Miguel Ángel coincide con el (y en cierto modo pertenece al) manierismo es porque, como éste, contorsiona las figuras, haciéndoles adoptar actitudes muy artificiales, debido a que no trata de pintar cosas visibles, sino cosas invisibles, es decir, fuerzas que se ejercen sobre las cosas visibles. Esto es esencial para lo que aquí se intenta exponer, ya que para Deleuze el hecho pictórico ocurre solamente cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. También en esto Cézanne es el precursor de Bacon, ya que señaló que los pintores no transforman, sino que deforman, no siendo la deformación como concepto pictórico otra cosa que la forma en la medida en tanto que una fuerza se ejerce sobre ella. La fuerza debe deformar las formas porque ella misma no tiene forma, de modo que si no deformase las formas, no podría volverse visible. De ello se sigue que si no hay fuerza en un cuadro, simplemente no hay cuadro, afirmación que no debe entenderse, sin embargo, como una invitación a conceder ningún tipo de prioridad a otro problema, el de la descomposición y la recomposición de un efecto (como lo hicieran, por ejemplo, los pintores del Renacimiento con la profundidad, los impresionistas con el color o los cubistas y los futuristas con el movimiento), sino tan sólo a asumir que, como dijo Klee, no se trata de reproducir lo visible, sino de volver visible lo invisible. No hay que decir, por tanto, que Bacon pinta figuras contorneadas o actitudes antinaturales sino, al contrario, que en sus pinturas los cuerpos tienen la posición más natural que puede adoptarse en función de la fuerza que hacen visible.

Asumiendo esto último, no nos será muy difícil entender por qué nuestra pregunta de partida (en la que nos interrogábamos sobre la posibilidad de controlar una catástrofe) ha de transformarse en esta otra: ¿cómo capturar una fuerza? Para determinar esta nueva cuestión, Deleuze nos sugiere que tomemos como ejemplos las figuras durmientes pintadas por Bacon (*Reclining figure*, *Reclining woman*, etc.), en las que la forma es deformada por una fuerza que la aplasta, lo que implica que el sueño es para este pintor no una fuerza de adormecimiento, sino de aplastamiento. Es por eso que

a Bacon le interesaban también los trozos de carne, en los que veía un movimiento por el que la carne se despega de los huesos; lo curioso, no obstante, es que tituló a sus estudios sobre pedazos de carne <<crucifixiones>>,¹³ siendo lo único que tienen en común la carne y la crucifixión el hecho de que son formas de relación con el descenso, entendido este último no como un acontecimiento visible, sino como el modo en que una fuerza de descenso se vuelve visible en una figura. Hemos localizado, así, dos fuerzas en Bacon, una de aplastamiento y otra de descenso, y comprobado que en ninguno de esos dos casos hay historia, sino sólo el problema de volver visibles fuerzas invisibles. Para que las fuerzas se hagan visibles hacen falta cuerpos pero, según Deleuze, éstos no valen más que secundariamente; si es así, entonces todo pintor, incluso el más abstracto, empieza por los cuerpos, por la figuración y la narración (o sea, por los datos, los clichés) – incluso Mondrian (pues ya existen todos los cuadrados completamente hechos cuando se comienza un cuadro); incluso Pollock (porque la tela ya está llena de todas las líneas que se abandona, de todas las líneas *clichés*) – y ello porque todo pintor tiene una intención, esto es, porque quiere pintar algo que no es obvio.



Francis Bacon, *Reclining Woman*, 1961.



Francis Bacon, *Reclining Figure*, 1966.

Para aclarar este punto recurriremos nuevamente a Bacon, quien afirmaba que, aunque ha pintado a muchas personas gritando, no quería pintar el horror, sino el grito, si bien en sus comienzos no fue capaz de separar ambas cosas, con lo que lo confundía todo. ¿Cómo acceder al hecho pictórico, pasando del horror al grito? Más aún, ¿en qué consiste el grito en tanto que hecho pictórico? O, lo que es lo mismo, ¿cuál es la fuerza por relación a la cual la figura del cuadro se ve forzada a gritar? Si respondemos a esta última pregunta diciendo que es el horror, reenviamos todo a lo figurativo, con lo que hemos malentendido el problema: lo que hace gritar a la figura no puede ser el espectáculo del horror del mundo, ya que las fuerzas que la pintura trata de captar son invisibles. La boca que grita en el cuadro no está en relación con nada visible ni con el horror sino, como dijo Kafka, con “las potencias diabólicas del porvenir que golpean a la puerta”.¹⁴ Esto no significa que esas potencias diabólicas, que no son jamás lo que vemos, sino algo aún por debajo de lo visible o todavía no visible, sean las enemigas de la boca que grita; al contrario, la pintura tiene que devenir amiga de esas potencias, transformándolas justamente en aquello que hace posible el cuadro. Es al nivel de la relación del grito con las potencias que hacen gritar donde se da la transformación, mientras que en la relación del cuerpo con la fuerza se da únicamente deformación. De todo esto pueden extraerse las siguientes dos conclusiones a propósito de la obra de Bacon: primero, que aunque los cuadros de este pintor muestren una clara tendencia a la

representación de lo horrible, e incluso a veces de lo abyecto, no debe pensarse en ningún caso que esto sea lo fundamental, sino que es un mero capricho suyo, una coquetería, de la que por otra parte se deshizo cada vez más; y segundo, que si Bacon pinta no solamente gritos, sino también vómitos, es porque gritos y vómitos, pese a las enormes diferencias existentes entre la boca que grita y la boca que vomita, tienen en común el hecho de ser movimientos ligados a una catástrofe a través de la cual el cuerpo intenta escapar de sí mismo.

¿En qué se parecen un pintor abstracto y un delfín?

En su curso sobre la pintura y el concepto de diagrama, Gilles Deleuze comenzaba apuntando que no es seguro que la filosofía haya aportado algo a esta disciplina artística, pero que quizás no es así como haya que plantear las cosas, sino mediante la pregunta inversa, a saber: ¿qué es lo que puede aportar la pintura a la filosofía? Unos años antes, en otro curso en la universidad de Vincennes, este filósofo había planteado ya una pregunta similar, entonces no por relación a la pintura, sino a la música. La pretensión de este tipo de cursos era, por consiguiente, doble: de un lado, hablar de una forma de arte; de otro, indagar qué puede aportar el arte en cuestión a la filosofía. Hablar de un arte, ya sea la pintura, la música o cualquier otro quiere decir según este autor formar conceptos que estén en relación directa con ese arte y sólo con él, de modo que la relación de éste con la filosofía devenga esencial. No se trata, pues, únicamente de preguntarse por, en este caso, la esencia de la pintura (de hecho, que la pintura tenga una unidad, que exista un género común a la acuarela, el óleo y el acrílico es un supuesto que no hay por qué aceptar y que, en el fondo, no aporta nada), sino también de escoger los temas que nos interesan de eso que convencionalmente se llama pintura, esperando que, con un poco de suerte, se desborden sobre la filosofía. El concepto propio a la filosofía que andamos buscando es el mismo del que hemos hablado a propósito de la pintura, es decir, el concepto de diagrama, pero para descubrir la lógica a la que podría pertenecer este concepto tenemos que caracterizar esa operación diagramática, en lugar de limitarnos a decir para qué sirve, como hemos hecho hasta aquí. Pues bien, en la tercera lección de su curso sobre pintura, Deleuze nos dice que todo diagrama consta de los siguientes cinco caracteres:

1º El diagrama es un caos-germen, o sea, un caos del cual debe salir algo. Una pintura no llega a serlo sin pasar por un abismo, pero tampoco basta con introducir en la pintura algo de esquizofrenia: es preciso convertirla en un abismo ordenado, no imponiéndole un orden que lo recuse, sino dejando que salga el orden que hay en el propio abismo.

2º El diagrama es un orden fundamentalmente manual, ya que sólo puede trazarlo una mano desencadenada del ojo, así como de las coordenadas visuales en general. Esto significa que al poner en práctica su diagrama el pintor hace especies de garabatos cerrando los ojos, como si la mano ya no se guiara por datos visuales, y por eso parece un caos –cosa que, sin embargo, no es más que con respecto a las coordenadas visuales, ya que si verdaderamente se trata de un diagrama el pintor tendrá sus propias reglas, reglas manuales. Más todavía, lo que aquí se produce no es solamente una independencia de la mano con respecto al ojo, sino una inversión de la dependencia por la cual, en lugar de seguir al ojo, la mano se impone a éste, violentándolo. En función de estas relaciones entre la mano y el ojo, serán posibles los siguientes dos modos de definir la pintura: primero, como sistema de línea/color, lo que remite a coordenadas eminentemente visuales; y segundo, como sistema de trazo/mancha, en cuyo caso se nos reenvía a coordenadas táctiles. Para la segunda de estas dos concepciones, la pintura no funciona ya como una ventana (en lo que respecta

a los resultados pictóricos) y además aparece desligada (en lo que hace al proceso de pintar) del caballete aun cuando éste se siga usando, ya que lo decisivo a este respecto consiste en que el caballete pase a no ser esencial, sino prescindible, y ello con independencia de que se lo suprima o no *de facto*— como ocurría por ejemplo en Mondrian, quien usaba caballete, pero hacía una pintura esencialmente mural, pues en ella la tela no funcionaba como una ventana, sino como un muro. Otro ejemplo, muy distinto, que menciona igualmente Deleuze es el de Pollock, quien no pintaba sobre caballete, sino sobre una tela no tensa tendida sobre el suelo, y lo hacía con muy variados instrumentos (escobas, brochas, mangas de repostería, esponjas, trapos, etc.). Aunque esas dos realidades (la de Mondrian y la de Pollock) difieren muy claramente, nunca se oponen del todo, en gran medida porque en ambos casos la pintura se define por referencia a un sistema manual, es decir, en términos de trazos y de manchas. Este segundo carácter del diagrama (la pintura como trazo/mancha) prolonga el primero (el caos-germen) porque si, como hemos anticipado, el diagrama es un caos, es porque implica el derrumbamiento de las coordenadas visuales, lo que a su vez significa que, en ese acto mediante el cual la mano se libera, los trazos son no-significantes y la mancha es el color no-diferenciado.

3° Si prolongamos esta definición del diagrama como conjunto de trazos/manchas, relacionándolo esta vez con lo que sale del mismo, esto es, con el hecho pictórico, diremos que éste consiste en colores pictóricos y líneas pictóricas. Pero si el diagrama no es aún estas dos cosas (ya que ambas salen del diagrama), la mancha será entonces una tensión (en tanto que no es aún el color, pero de ella salen, están emergiendo los colores) y lo mismo ocurrirá con el trazo (el cual no es aún la línea pictórica, si bien ésta saldrá de aquél). El diagrama tiene, así, un antes (el *cliché*, lo que arrastra a la catástrofe) y un después (que hace salir la pintura misma) e incluso supone, en el espectador, la destrucción de los ojos (momento previo al diagrama, que remite a las coordenadas visuales) para que surja una suerte de <<tercer ojo>>, una forma táctil de visión que corresponde al momento posterior al diagrama, y a la que volveremos a referirnos más adelante.

4° Por relación al momento previo, el diagrama destruye las semejanzas. Mejor aún, si puede decirse que no hay en rigor pintura figurativa es porque, aun cuando se conserve la semejanza, ésta se halla tan subordinada que es para el cuadro sólo una regulación, y no algo constitutivo. Como el cuadro deshace la semejanza, no trata nunca de re-presentar, y por eso diremos que su objeto es la presencia, o sea, lo que sale del diagrama, la imagen sin semejanza. El derrumbe de la semejanza y la producción de la imagen son respectivamente el *antes* y el *después*, entre los cuales es preciso ubicar al diagrama mismo. Dicho de otro modo, si aceptamos la distinción kantiana entre los datos, la posibilidad del hecho y el hecho mismo, tendremos que identificar al diagrama con el segundo de estos términos, es decir, con la totalidad de las operaciones que el pintor realiza para deshacerse de los datos y hacer posible el hecho.

5° El diagrama debe estar en el cuadro, y no sólo en la cabeza del pintor antes de que éste empiece a pintar. Hemos dicho, sin embargo, que el diagrama expone al cuadro a dos riesgos, el primero de los cuales consiste en que el diagrama tome la totalidad de la tela, mezclándolo todo y derivando en un puro caos. Es este un riesgo al que se expone todo diagrama, y por lo tanto toda pintura, pero en particular el expresionismo abstracto —a pesar de lo cual, si los cuadros del expresionismo abstracto son efectivamente cuadros es porque se enfrentan en grado sumo a este peligro, pero no son absorbidos definitivamente por él. Los expresionistas abstractos rozan, pues, de cierta manera el caos pero, en lugar de caer en él, hacen que el caos mismo sirva para producir algo fantástico— y en esto Bacon, señala Deleuze, es injusto con los expresionistas

abstractos, cuyos cuadros considera en su totalidad una grisalla y un desorden. Existe sin embargo, como vimos, un segundo peligro para el acto de pintar, consistente en minimizar el diagrama, reduciéndolo e incluso llegando al extremo de pretender identificarlo con un código. Ese es el peligro al que se expone la pintura llamada abstracta, la cual de nuevo no cae por completo en él ya que, si fuera la reducción efectiva del diagrama al código, toda pintura abstracta sería fallida. Si hay cuadros abstractos que son verdaderamente pintura es, entonces, porque tales pintores se acercan a esa reducción absoluta del diagrama al código, pese a lo cual no caen en ella. Cabe por tanto hablar de tres posiciones diagramáticas, siendo la primera aquella en la que el diagrama tiende a tomar y a extenderse por todo el cuadro (expresionismo), la segunda esta en la que el diagrama se reduce al mínimo y tiende a ser reemplazado por o soldado a un código (<<abstracción>>) y la tercera esa de la que intentamos hablar desde el comienzo, en la que el diagrama ni ocupa todo el cuadro, ni está reemplazado o soldado a un código, sino que cumple estrictamente su función, que no es otra que hacer salir algo (la Figura, que no es semejanza ni figuración) de sí mismo.

Hasta aquí nos hemos detenido sobre todo en la primera de las tres posiciones mencionadas. Antes de pasar a la segunda de ellas, es preciso sin embargo añadir sobre la primera que el expresionismo alcanza invariablemente en pintura un nivel de abstracción (toda pintura es abstracta, de hecho) del que la pintura llamada abstracta no tiene todavía noticia, ya que en ella las líneas trazan todavía un contorno, de manera que reconocemos fácilmente círculos, semi-círculos, triángulos, etc. Los expresionistas abstractos son los primeros en pretender superar esto deliberadamente, y para eso trazan una línea que llena el cuadro, en el sentido de que todo lugar del cuadro tiene una igual probabilidad de verse ocupado por ella, mientras que todas las pinturas clásicas estaban, por el contrario, conformadas en términos de centro, bordes, etc. Es por esto que los expresionistas abstractos, y especialmente Pollock, necesitaron abandonar el caballete para pintar sobre el suelo, en una tela no tensa, pasando así, contra lo sostenido por cierto número de críticos (de entre los que se suele destacar a Greenberg y Fried), del horizonte óptico al suelo, que es esencialmente táctil. ¿Por qué entonces estos críticos dijeron lo contrario, esto es, que los expresionistas abstractos son modernos porque forman un espacio óptico puro? A esta pregunta pueden dársele varias respuestas, ninguna de las cuales excluye a las restantes; así, por ejemplo, es posible que Greenberg y Fried aludieran por medio del término <<óptico>> a una máquina óptica de la mirada que no es para nada relativa al ojo (o sea, tal y como más arriba hemos hablado de un <<tercer ojo>> o de una forma táctil de visión), o puede ser también que tuvieran en mente el hecho de que la tela pintada en el suelo estaba destinada a ser expuesta en el espacio óptico de la verticalidad. Pero la respuesta que Deleuze prefiere en relación a este asunto a estas otras dos es la siguiente: si estos críticos pudieron defender esa postura es porque el espacio clásico es táctil-óptico, es decir, un espacio óptico no puro, con referentes táctiles sobre la tela – tal y como sucede, por ejemplo, con el contorno; diremos, en efecto, que un contorno visual tiene referente táctil cuando el contorno permanece idéntico a sí mismo cualquiera que sean los grados de luminosidad, y en este sentido será legítimo decir que la línea sin contorno, característica de los expresionistas abstractos, aplasta todo referente táctil. Pero, ¿permite esto concluir que el de estos pintores es un espacio óptico puro? No a juicio de Deleuze, porque ese espacio es en realidad el de la pintura llamada abstracta, en tanto que en el del expresionismo

(...) son eliminados todos los referentes táctiles, pero en absoluto porque el espacio ha devenido óptico, sino porque – y recomienzo – la mano ha conquistado su independencia en relación al ojo, porque ahora es la mano la que se impone al ojo. La mano se impone como una potencia extraña que al ojo le

cuesta seguir. Desde entonces, los referentes táctiles que expresaban la dependencia de la mano respecto del ojo son efectivamente suprimidos. Pero en absoluto porque se trate de un espacio óptico puro, sino porque la mano deja de estar subordinada al ojo, adquiere su independencia completa. Es porque se trata de un espacio manual puro que los referentes táctiles que expresaban la subordinación de la mano al ojo son evidentemente ahuyentados, expulsados de la tela.¹⁵

Pasemos ahora a la segunda posición diagramática, de la que hasta el momento sólo hemos dicho que en ella el diagrama está comprimido al máximo, presentado como una especie de código cuyo secreto no tendríamos, pese a lo cual, y dado que los pintores abstractos son verdaderos pintores, no cabe pensar que realmente hagan un cuadro a partir de un código (cosa que cualquier ordenador puede hacer), sino que están próximos a, y en ocasiones incluso habitan, una frontera muy delgada que les separa todavía de ello. Establecer en qué consiste esa frontera, tomando como referencia las reflexiones que los propios pintores abstractos han puesto por escrito en relación a ella, es lo que debemos abordar a continuación.

Kandinsky distinguió las figuras llamadas abstractas y las figuras geométricas definiendo la figura abstracta como aquella que, por oposición a las figuras concretas, no designa nada distinto de sí (cosa que también hacen las figuras trazadas por el geómetra) y que, además, ha interiorizado su propia tensión (siendo ésta el movimiento mismo por medio del cual se la describe en el lienzo), cosa que no hace la figura geométrica.¹⁶ Partiendo de esta distinción puede entenderse que el pintor abstracto, aunque a diferencia del expresionista hace contorno, trace no obstante un tipo de contorno que, al contrario que el del geómetra (esto es, del que opera por código), no determina ninguna figura concreta, ni por lo tanto objeto alguno, sino que trata tan sólo de determinar una tensión. Pero, ¿qué es esa tensión, qué es lo que produce? Por más que en los escritos de Kandinsky encontremos fragmentos que parecen evocar a un código, no hay que perder de vista que, para que éste se dé efectivamente, han de cumplirse las siguientes dos condiciones: primero, deben determinarse unidades significativas discontinuas, discretas en número finito; y segundo, es preciso que cada una de estas unidades significativas sea portadora de un cierto número de relaciones binarias. Eso es lo que sucede justamente con el lenguaje, donde las unidades significativas son los monemas, que se descomponen a su vez en fonemas, los cuales no existen independientemente de sus relaciones binarias. Todo código es articulado en la medida en que consta de unidades discretas y elecciones binarias, pero ¿es eso lo que sucede en la pintura abstracta? El ideal de ésta, aquello a lo que aspira, es la producción de una mano totalmente subordinada al ojo, y reducida por ello en última instancia a dedo, que es a lo que nos referimos cuando hablamos de <<lo digital>>, o sea, de la mano informática en la que sólo es necesaria la existencia de un dedo para operar la elección binaria visual. Con todo, que este sea el ideal de la pintura abstracta no significa que sea lo que este tipo de pintura realmente hace, como lo muestra el modo en que los críticos distinguen un Mondrian verdadero de uno falso, que Deleuze resume en los términos que siguen: “Observan el sitio en el que se cruzan los dos lados del cuadrado y miran qué pasa al nivel de las capas de pintura. Al nivel del cruce tienen chances de darse cuenta de si se trata de un imitador o no. Con mayor razón cuando el cuadrado está coloreado, cuando las capas de color se superponen. Esto quiere decir que la mano se siente”.¹⁷ Comprobamos así que esa reducción de la mano al dedo a la que tiende la pintura abstracta no es total ni siquiera en Mondrian, quien sin embargo va en este sentido más lejos incluso que Kandinsky, tanto que su pintura parece habitada por una especie de fantasía de reducir todo a una especie de código extremo horizontal y

vertical – lo que en su caso resulta de una extrema sobriedad, de un ascetismo espiritual, que es al mismo tiempo el ideal supremo del código.

Partiendo de lo expuesto sobre las dos primeras posiciones diagramáticas, ¿qué podemos decir de la tercera, que es la que propiamente interesa a Deleuze? Éste nos dice, retomando en este punto una distinción de Lyotard,¹⁸ que los pintores que optan por esta tercera posición no son figurativos, sino figurales, y que cuando el diagrama tiene todo su alcance, se produce el figural puro o la Figura, con lo que la mano no se impone al ojo (como en el pensamiento), ni se le subordina completamente (como en la abstracción), sino que trata de darle al ojo una nueva función, al mismo tiempo visual y táctil – es decir, lo que previamente denominamos un <<tercer ojo>>. Para arrojar algo de claridad sobre este asunto, debemos aprovechar el rodeo que hemos dado a través de la noción de código y preguntarnos, ante todo, qué es lo que diferencia a éste del diagrama y, a continuación, qué relaciones hay entre ellos. A fin de determinar estas dos cuestiones, dejaremos por el momento de hablar de pintura (pero con vistas a proponer una definición de la misma) y nos plantearemos las preguntas que siguen: si, como vimos, el código culmina en lo digital, ¿no culminará el diagrama por su parte en lo opuesto a lo digital, es decir, en lo analógico? Dicho de otro modo, si el código es un lenguaje digital porque, como dijimos, está constituido por unidades significativas determinables por una sucesión de elecciones binarias, la pintura, ¿es entonces un lenguaje analógico? Y, si hay tal cosa, ¿qué significa eso? ¿Hay mezclas entre los lenguajes digitales y los lenguajes analógicos, de manera que no serían realmente opuestos más que para una mirada grosera? Esto es, ¿habrá injertos de código sobre el lenguaje analógico, sobre el diagrama analógico?

En una primera aproximación, podría pensarse que, mientras que el código digital implica <<convención>>, el diagrama analógico o el lenguaje analógico es un lenguaje de <<similitud>>. Deleuze (que llega a esta hipótesis a través de la lectura de Peirce,¹⁹ quien distinguió entre los iconos, que son una cuestión de similitud, y los símbolos, que son inseparables de una regla convencional) considera no obstante que esta dualidad (o mejor, su calco sobre el par diagrama/código) es insuficiente porque, de un lado, hay fenómenos de similitud en los códigos y, de otro, la similitud no basta para definir lo analógico. Examinemos estas dos correcciones por separado:

Antes que nada, no puede oponerse simplemente convención y similitud, porque un código comprende necesariamente fenómenos de similitud (cosa que, por otra parte, ya había contemplado el propio Peirce). Con un código, en efecto, pueden hacerse tanto relatos como ilustraciones, siendo éstas casos claros de producción de similitud. Hacer ilustraciones con un código es incluso bien simple: un ordenador puede hacernos un retrato codificando los datos del modelo en función de un código puramente binario hecho de 0 y 1. Para codificar los datos se necesita, sin embargo, un código binario, de modo que la semejanza se produce en este caso por intermedio de un código y de una codificación. Queda claro, por lo tanto, que la analogía no puede definirse por la similitud, ya que esto no bastaría para distinguirla del código.

Pero, además de esta razón <<externa>>, hay que buscar una razón interna a la analogía misma que sirva para separarla del código. Al igual que antes nos preguntábamos qué se podía hacer con el código, ahora nos preguntaremos qué se puede hacer con la analogía, y entonces nos encontraremos con que, una vez más, se pueden hacer dos cosas con ella, a saber: reproducir y producir. Existe reproducción por medio de la analogía cuando ésta consiste en el transporte de una semejanza o de una similitud de relación; es así como, por ejemplo, produce con respecto a la luz una imagen semejante la fotografía. También se puede producir – y no reproducir – analógicamente la semejanza con independencia de todo transporte de las semejanzas o las relaciones de

similitud; pero, si esto es lo propio de la pintura, ésta consistirá en la producción de la semejanza por medios no semejantes. Es por esto que no necesitamos ver el modelo de, pongamos por caso, un retrato de Van Gogh o de Gauguin para convencernos de que nos hallamos frente a un ícono, por más que se trate de un ícono producido por medios no semejantes. Con ello queda, no obstante, aún por determinar en qué consiste lo que permite definir la analogía, si no es la semejanza.

Tal vez un segundo intento, sustancialmente distinto del primero, nos permita arrojar algo de luz sobre este punto. En esta segunda aproximación diremos que el lenguaje analógico puede definirse por (o como) un lenguaje de las relaciones, en oposición al lenguaje convencional, que es el de los códigos. Deleuze toma esta segunda hipótesis de Bateson²⁰ y la despliega diciendo que, si el lenguaje analógico, a diferencia del lenguaje convencional o digital, no está fundamentalmente articulado, es porque

Está hecho de cosas no lingüísticas, incluso no sonoras, está hecho de movimiento, de *kinesis* – como se dice –. Está hecho de expresión de las emociones, está hecho de datos sonoros inarticulados: las respiraciones, los gritos... (...) este lenguaje analógico es en cierto modo un lenguaje bestial. Pero lo tenemos, está hecho de datos muy heterogéneos – y aquí Bateson solamente ensaya –: pelos que se erizan, un rictus en la boca, un alarido, por ejemplo.²¹

Estos datos son lo que no pasa por la similitud (por ejemplo, un grito no se asemeja a nada, ni por lo tanto al horror que lo ha hecho nacer). El lenguaje analógico es, así, un lenguaje de las relaciones, pero no de relaciones cualesquiera (ya que, entonces, recaeríamos en las relaciones de similitud), sino de aquéllas que expresan los vínculos entre el emisor y el receptor. Cuando nos dirigimos convencionalmente a otro individuo, usamos los códigos en la medida en que queremos referirnos a estados de cosas, pero es preciso reparar en que esos códigos están, por así decir, bañados en un montón de elementos no que son funciones analógicas y que expresan directamente relaciones analógicas de dependencia de las que se deducen los estados de cosas.

Una vez distinguidos estos dos tipos de lenguaje, es legítimo preguntarse si es posible codificar un lenguaje analógico y, sobre todo, para qué se lo codificaría. Según Bateson, esto último sólo se haría en casos extremos como, por ejemplo, el de ciertos grandes mamíferos (Bateson estudió en particular a los delfines) que, pese a tener un importante lenguaje analógico, a lo largo de su evolución fueron al mar, proceso en el que no crearon un lenguaje analógico propiamente marino, como el de los peces, ni conservaron tampoco el lenguaje analógico terrestre, sino que codificaron este último. El lenguaje de los delfines, por seguir con ese mismo ejemplo, sólo dispone de un contenido analógico, capaz de expresar relaciones y no estados de cosas, y ello como resultado de ese acto por el que injertaron un código binario sobre el puro lenguaje analógico. Deleuze señala entonces que un pintor abstracto es a este respecto exactamente igual que un delfín, porque su verdadera operación consiste en “inventar un código para toda una materia y un contenido propiamente analógicos”.²² Cuando toma esto en consideración, la lingüística reconoce la existencia de otros rasgos lingüísticos además de las relaciones binarias en los fonemas – la altura de la voz, la intensidad de la voz y la duración, que son lo que determina los acentos y constituyen el objeto de estudio de una región específica (a la que Jacobson llama <<poética>>, para distinguirla, en tanto que región de la lingüística, de la fonología, que estudia las relaciones binarias entre fonemas). Pero los lingüistas, aún reconociendo la especificidad de esta región, intentan codificarla totalmente, esto es, le aplican sus reglas binarias, con lo cual destruyen lo específico del lenguaje analógico, que es precisamente la voz no articulada (o sea, la altura, la intensidad, la duración; en una palabra, los acentos).

En el dominio de lo analógico, por el contrario, no hay articulación, sino modulación, es decir, los valores de una voz no articulada. El diagrama es justamente eso: un modulador – si bien no hay que pensar que con ello se está reintroduciendo la oposición entre el diagrama y el código, porque de nuevo se puede articular lo modulador, injertar un código en la analogía. Si la pintura es, como dijimos, un lenguaje analógico, será porque pintar es modular, y en ese caso habrá que especificar qué es lo que en ella se modula. Deleuze terminará por decirnos que lo que se trata siempre de modular en pintura es la luz o el color (o ambos), y no la línea y el color, pero antes de eso nos recordará que siempre se modula en función de otra cosa, de una señal que en la pintura es el modelo o, más generalmente, lo que Cézanne llamó el motivo. Con esto ha comenzado ya a proporcionarse una definición de la pintura, a la que falta, sin embargo, al menos otro elemento que también anticipamos, a saber: la semejanza producida con medios no semejantes, más profunda que la del aparato fotográfico por haber sido producida mediante la modulación de la luz y del color. Completar esta definición exige dar un breve rodeo, que como en seguida veremos pasa fundamentalmente por una nueva y fecunda distinción terminológica.

Hasta aquí intentamos diferenciar el lenguaje analógico del lenguaje digital o de código por recurso a tres estrategias. Primero vinculamos lo analógico a la similitud, modo de la analogía al que no corresponde aún la modulación, sino el moldeado (ya que moldear algo, aplicar a algo un molde, es imponerle una similitud, una semejanza con las otras cosas hechas mediante ese molde); pero este no es sino un polo de la analogía, por lo que resulta insuficiente para definirla en su totalidad. A continuación definimos el lenguaje analógico como un lenguaje de relaciones entre el emisor y el receptor, y fue sólo para entender mejor esto último que nos referimos, en tercer lugar, a la analogía como a una modulación (por contraste con el código, que se caracteriza por la articulación). Ahora, en lugar de vincular la analogía solamente a esta última operación, diremos en cambio que existen las siguientes tres formas de analogía: la analogía por similitud, la analogía por relación interna, y la analogía por modulación. En la primera de ellas (*analogía común o física*) la semejanza es productora; de la segunda (*analogía orgánica*) hablaremos en seguida; y de la tercera, la analogía estética, hay que decir que la semejanza es en ella producida. La primera de estas tres formas tiene su modelo en la operación del moldeado, en la que se impone una semejanza desde fuera (es decir, se informa la superficie), mientras que la tercera tiene su modelo en la modulación. En lo que hace a la segunda, si la hemos llamado <<orgánica>> es porque funciona como lo viviente, esto es, porque en ella se da forma no por un moldeado exterior, sino por un moldeado interior (concepto inventado por Buffon) que es a lo que en lo sucesivo llamaremos <<módulo>>. La analogía agrupa, así, tres casos, según se halle ligada al molde, al módulo o a la modulación. Para diferenciar de un modo más nítido entre el primero y el último de estos tres casos, diremos que moldear es modular definitivamente y que, a la inversa, modular es moldear de manera continua, o sea, como si el molde no cesara de cambiar. Moldeada, la materia o la esencia tienden hacia un estado de equilibrio; moduladas, en cambio, esas instancias no se detienen cuando el equilibrio es alcanzado.²³ La analogía estética es, con mucho, la que más nos interesa aquí y por eso tendremos un especial interés en distinguirla de las otras; pero, al mismo tiempo tenemos que agrupar todos los casos de la analogía en un mismo concepto. Si resulta posible satisfacer simultáneamente esas dos exigencias es porque, de un lado, lo que define la analogía no es la similitud, sino la modulación y, de otro, ésta no es más que el tercer término de una serie de sub-conceptos u operaciones, la primera de las cuales se halla ligada al moldeado, mientras que la segunda se determina como moldeado interno. El lenguaje analógico no es, por tanto, el lenguaje del sentido

unívoco, o sea, aquél en el que la sintaxis es homogénea a la semántica, sino el lenguaje del sentido equívoco – tal y como ya había concluido, por una vía muy distinta, Aristóteles.

Volvamos a la definición de la pintura que dejamos incompleta. Hemos dicho que pintar es modular sobre plano una onda portadora, que puede ser la luz, el color o ambas cosas a la vez, y que esa modulación se hacía en función de una señal a la que Cézanne llamaba modelo o motivo. Tras introducir la distinción a la que acabamos de referirnos, Deleuze niega que esa señal sea el modelo, el cual no es sino un caso en el que la modulación se reduce a, o que en el tiempo se inclina hacia el lado molde, sino que es el espacio mismo, pues el pintor no pinta “otra cosa que el espacio... Y quizás también el tiempo. Jamás ha pintado otra cosa que el espacio-tiempo”, de manera que los grandes estilos de pintura varían, tal vez, “al mismo tiempo y según los tipos de espacio tiempo”.²⁴ Si es así, la definición completa del acto de pintar nos dirá que éste consiste en modular la luz o el color, o la luz y el color, en función de una señal espacio, con vistas a producir una semejanza más profunda que la fotográfica y que es producida por medios diferentes, a saber: la modulación, la cual nos da la cosa en su presencia. Con esto tenemos, finalmente, todos los elementos de la definición de la pintura que nos propone Deleuze.

El pintor moderno y el espacio-señal egipcio

Tras proponer una definición de la pintura, podríamos quedar expuestos al peligro de pensar en ella como en una esencia a la que no afectan las contingencias espacio-temporales, lo que en este caso sería particularmente grave porque el tiempo y, sobre todo, el espacio son elementos de esa misma definición. Es por eso que Deleuze observa, en el capítulo XIV de su libro sobre Bacon, que la esencia y la eternidad son el primer carácter de la obra de arte, pero que tales características están enturbiadas en ella por el accidente, y que para entender cómo tiene esto lugar en la pintura debemos recorrer toda su historia en función de la relación esencia-accidente.²⁵ Ya en el curso sobre el concepto de diagrama, nuestro filósofo distinguía en este recorrido las siguientes dos series de problemas: en primer lugar, es preciso establecer cuáles son los grandes espacios señales de la pintura y, a continuación, hay que examinar cómo se opera la modulación en función de estos espacios señales. Al abordar separadamente estas dos cuestiones, Deleuze parte del presupuesto de que hay espacios-señales distintos y afirma inmediatamente que, si es posible una sociología de la pintura, ésta deberá consistir en la determinación de los espacios-señales que corresponden a cada una de las configuraciones sociales dadas.

Para la primera de estas dos series, la relativa a la naturaleza de los espacios-señales, elegiremos arbitrariamente un tipo de espacio (por ejemplo, el egipcio) y lo estudiaremos desde la perspectiva de la modulación. Basándose los trabajos de Alois Riegl,²⁶ Deleuze sostiene que el espacio egipcio se define por los siguientes dos caracteres: 1º nunca hay que pensar que la producción artística de un individuo o de un pueblo se define por lo que éste puede hacer, sino por lo que quiere hacer. No sucede, por tanto, que los artistas carecieran en tal o cual época de un saber-hacer, sino que este saber-hacer está esencialmente subordinado a lo que podemos llamar un querer-hacer. Entender el espacio egipcio implica preguntarse, pues, ante todo qué es lo que quería hacer el artista egipcio, y la respuesta de Riegl a este respecto consistirá en decir que lo que aquél quería, como el hombre egipcio en general, era extraer la esencia individual, sustrayendo al individuo de la apariencia (ya que ésta es lo cambiante, el fenómeno variable, tumultuoso y, por consiguiente, peligroso) para, de este modo, salvarlo. Deleuze subraya aquí el hecho de que a menudo se piensa que esta es la operación

característica de los griegos, y particularmente de Platón, dada su oposición entre el mundo de las esencias y el de las apariencias, pero que en realidad eso es egipcio y que es por este motivo, tal vez, por lo que casi al comienzo del *Timeo* se cita al sacerdote griego que dijo a Solón “vosotros los griegos sois siempre niños”. Declarar que el griego es un niño por relación al egipcio es otro modo de advertir que el griego sólo puede ser filósofo, amigo de la sabiduría, en tanto que el egipcio es propiamente el sabio.²⁷ ¿Y qué es lo sabe este sabio, precisamente porque quiere todavía hacerlo? Sustraer la esencia individual (el doble, el Ka) a la apariencia, la muerte, etc., por medio del cierre, esto es, del contorno que cierra esa esencia individual. Si en el arte egipcio cada figura está aislada, cerrada por una línea geométrica, esto se debe a que el artista egipcio no se propone nunca imitar a la naturaleza, sino que pretende, o bien corregir la naturaleza, o bien espiritualizarla, o bien recrearla.

2° si aceptamos que esta es la voluntad egipcia, hay que reparar en que su medio es la transcripción en superficie, que conjura las relaciones en el espacio convirtiéndolas en relaciones sobre un plano, como consecuencia de lo cual la forma por antonomasia del arte egipcio será el bajo relieve, o aquellas manifestaciones artísticas que podemos considerar equivalentes al bajo relieve. Éste se contrapone, como es sabido, al alto relieve, el cual, cuando es llevado a su extremo, nos sitúa a su vez a sólo un paso de la escultura, que es el opuesto estricto del bajo relieve. Pero a esta tesis según la cual lo característico del arte egipcio es la reducción de las relaciones espaciales entre figuras a relaciones sobre un plano tal y como encontramos en el bajo relieve se le puede reprochar, de un lado, que en el antiguo Egipto había escultura y, de otro, que si en el bajo relieve egipcio las figuras deben estar todas en un mismo plano, entonces no debería haber superposición de figuras (cosa que, sin embargo, hay en algunos casos), ya que eso supone distinción entre planos. A esto último cabe responder diciendo, en primer lugar, que el hecho de que los egipcios superpusieran en ocasiones figuras demuestra que sabían hacerlo, y que si no lo hacían más a menudo era porque no querían (con lo que la tesis inicial de Riegl sale reforzada) y, segundo, que los egipcios superponían figuras en las escenas de combate y particularmente para la fila de los prisioneros, como si ese proceder se reservara para la representación de aquellos que han perdido su esencia. En cuanto al primer reproche, el relativo a la escultura, debe recordarse que, de nuevo según Riegl, si comparamos el pliegue en las esculturas egipcias y en las griegas nos daremos cuenta de que el pliegue egipcio está completamente petrificado, porque su ley consiste en no hacer espesor, o sea, en que todo se halle fundamentalmente aplastado sobre el mismo plano, cosa que logra suprimiendo toda acanaladura lo bastante profunda como para producir sombra, mientras que el pliegue griego se curva según una especie de ley de proporción, según un módulo (en el sentido que asignamos a este término hacia el final de la primera parte de este ensayo) que subsume relaciones internas de carácter variable. Esto no significa, por descontado, que los griegos supieran, en relación a la técnica escultórica, algo que los egipcios ignoraban, sino únicamente que los pliegues egipcio y griego obedecen a voluntades distintas, y que los otros tipos de pliegues existentes en la escultura (como, por ejemplo, el característico del siglo XVII, época en la que, por ejemplo, la vestimenta deviene una realidad puramente óptica, como si el pliegue-línea hubiera sido sustituido en ella por el pliegue-trazo) responden a su vez a otros tipos de voluntades.

Si el pintor moderno puede sentirse próximo a los egipcios es, según Deleuze, porque éstos fijaron los tres elementos de la pintura, a saber: “el fondo calmo en tanto que vacío, expulsado de toda su materia fenoménica; la forma individual, esencia estable eterna; y el contorno geométrico que reúne tanto como separa a ambos sobre el mismo plano”.²⁸ Estos tres elementos son claramente centrales en Bacon, cuya pintura

consta, primero, de un fondo hecho de colores lisos; luego, de una figura siempre muy atlética, contorsionada (evidentemente no egipcia, pero tan nítida como una esencia egipcia) y, por último, de un círculo situado a los pies de la figura. Este redondel de la parte inferior del cuadro es justamente el que sirve al pintor para aislar a la figura con la intención, no de constreñirla a la inmovilidad, sino de conjurar su carácter ilustrativo o narrativo sin recurrir por ello a la abstracción ni al desborde expresionista del diagrama. Con todo, Bacon difiere de la pintura egipcia fundamentalmente en que él obtiene mediante los tres elementos mencionados (y, por tanto, sin recurso a la perspectiva) una profundidad magra, reducida, lo que consigue por medio de un cierto tipo de modulación en la que es el contorno lo que permite una especie de intercambio entre los colores del fondo y de la figura. La pintura no cuenta, no narra nada, pero no por ello es menos cierto que en ella <<pasa>> algo, y que esto que pasa sucede precisamente en el contorno. Lo que en él ocurre no es, sin embargo, un espectáculo, y es por este motivo que las figuras de Bacon no son espectadores, más aún, que hay en sus cuadros un esfuerzo por eliminar al espectador cuyos signos más visibles son, primero, una suerte de torsión del color liso alrededor del contorno por la que se envuelve, aprisionándola, a la figura, extremando así su encierro, su soledad; y segundo, y coexistiendo con el anterior, un movimiento de la figura hacia el color liso del fondo – con lo que la figura no es sólo el cuerpo aislado, sino también el cuerpo deformado que intenta escapar de sí mismo por un punto u otro del contorno que lo rodea.

Vemos así cómo el pintor moderno (y Bacon es sólo un ejemplo de ello) resucita el espacio-señal egipcio, pero lo hace por medios claramente no egipcios. Si todo esto ha podido plantearse partiendo de los elementos del bajo relieve, es porque éste es la transición entre la pintura y la escultura, o sea, la manifestación artística en la que se detectan los problemas comunes a ambas. Partiendo de esta semejanza entre el arte moderno y el arte egipcio es como puede entenderse que Bacon haya declarado que le gustaría hacer escultura, pero que cuando comenzaba a hacerla se daba cuenta de que la escultura tal como la concebía era de hecho su pintura, lo que ya había realizado, de modo que le resultaba imposible hacerla.

La disyunción de planos pictóricos

Hasta aquí, sin embargo, nos hemos limitado a definir los elementos objetivos del cuadro. ¿Qué sucede con los elementos subjetivos, es decir, con lo que produce en nosotros la pintura? Una vez más, hemos anticipado la respuesta: lo que ésta genera, incluso (o, más bien, especialmente) en su reelaboración moderna, es nada menos que un ojo egipcio, el cual opera mediante la visión cercana, esto es, comportándose como un tacto, como una visión <<háptica>> diferenciable de la visión <<óptica>> (o sea, distante). La pintura moderna se dirige, así, no a los dos ojos ópticos, que son a los que se dirige la luz, sino a ese tercer ojo háptico, al que se dirige el color. Pero si la pintura moderna tiene que resucitar lo egipcio por medios no egipcios, es porque lo egipcio murió (si no, no se lo puede resucitar). Ahora bien, si lo que le caracterizaba al arte egipcio era la reducción de todas las relaciones a un solo plano, lo que le hizo morir, desde el punto de vista artístico, tuvo que ser la escisión, la disyunción de planos, a partir de la cual necesariamente habrá un primer plano y un segundo plano. Esta reflexión es la que nos permitirá pasar a otros espacios señales, diferenciables en función de cuál resulte ser en ellos el plano determinante, ya sea éste el primer plano, el segundo (en cuyo caso, todo surgirá literalmente del fondo del cuadro) e incluso una tercera cosa, muy tortuosa y de la que nos ocuparemos algo más adelante.

El primero de estos espacios artísticos, en el que el primer plano es determinante y donde, por tanto, lo decisivo es la forma, es el arte griego, en el que lo háptico de los

egipcios es sustituido por lo óptico, esto es, por la luz al servicio de la forma – si bien el mundo óptico griego se refiere todavía a la forma táctil, motivo por el que Riegl se refirió al arte griego como a un arte <<táctil-óptico>>. Al invertir la forma griega, de modo “que sea el segundo plano, el fondo, lo que deviene determinante y que la forma, la figura, salga del fondo”,²⁹ tendremos el espacio bizantino, contrario al espacio griego, pese a sus semejanzas con éste. Dice Deleuze que los bizantinos son los primeros luministas, pues en ellos luz y sombra están desencadenados de la forma, pero que son también, y precisamente por ello, los primeros coloristas, pues cuando la luz se libera de la forma no se está demasiado lejos de la liberación del color. Esta contraposición entre espacio griego y espacio bizantino es retomada, según Wölfflin,³⁰ en los siglos XVI y XVII, pues en el tránsito entre estos dos siglos se pasa nuevamente de una visión táctil-óptica, que es todavía la de Durero o la de Leonardo (no porque en ellos se dé el mismo espacio señal que en la pintura de los griegos, sino porque en todo caso el suyo es también un espacio táctil-óptico) hacia un espacio óptico puro que culminará, entre otros, con Rembrandt. Diremos entonces que en Leonardo da Vinci o Rafael predomina el primer plano, pero que Rafael introduce, además, el primer plano curvo, que es una forma de la <<línea colectiva>>, la cual, a diferencia de la línea egipcia (que, como vimos, era fundamentalmente individual), es precisamente la línea del primer plano y no puede liberarse más que a través del primer plano.

A lo que acabamos de señalar puede objetarse que en la pintura de esta época hay también figuras solitarias; si bien esto es cierto, sucede que el descubrimiento de la línea colectiva en el siglo XVI es algo más complejo, como lo muestra el hecho de que pueda concebirse que un árbol, por ejemplo, tenga también una línea colectiva no dependiente de sus hojas que el pintor debe restituir en el primer plano. Puede afirmarse, entonces, que la pintura del Renacimiento entró, al inventar la línea colectiva, en un dominio que ya había explorado la estatuaría griega, donde había muchísimos caballeros o damas solos, pero se trataba de unidades que eran entendidas como la unidad de una diversidad. Lo Uno de Platón es, nuevamente, un homenaje al mundo egipcio de la pura trascendencia, porque la unidad griega es en sentido estricto la unidad de la diversidad, y por consiguiente la de la gradación, la de todos los grados por los que lo Uno o la forma se hunden cada vez más en una materia, o una materia tiende a elevarse cada vez más hacia la forma. Así, tanto en Grecia como en el siglo XVI, incluso cuando hay representación de un individuo solo, se trata casi sin excepciones de un individuo orgánico, o sea, de la unidad de una multiplicidad, y por ello la línea que lo configura es una línea colectiva dotada de una fuerte unidad (a diferencia de, por ejemplo, un rebaño de corderos, cuya línea colectiva es menos unitaria). Al contrario, en Bizancio y en el siglo XVII nos encontramos con el primado del segundo plano y el desencadenamiento de la luz e incluso del color. El propio Wölfflin pone el siguiente ejemplo, que Deleuze cita, de lo que acabamos de mencionar: si en el siglo XVI, Adán y Eva se representan uno al lado del otro, en el XVII, en cambio, se les representa en diagonal, “como si el primer plano estuviera agujereado (...) por una profundidad que hace que lo que está a la izquierda esté arrastrado hacia el fondo y lo que está a la derecha salga del fondo”.³¹ Otro ejemplo de ello, esta vez del propio Deleuze, es el de Rubens, en cuyas pinturas, cada vez que dos figuras se encuentran en el primer plano, se abre entre ellas un verdadero callejón conformado por los otros personajes de los otros planos, de tal modo que cada uno de los dos personajes que se encuentran en el primer plano parece emerger del fondo por diferenciación, señalando el callejón acentuado que los separa la gradación de esta emergencia.

Antes apuntamos que tras la ruptura de aquello cuya unidad habían asegurado los egipcios existía una tercera opción, además del privilegio del primer plano o del

segundo plano; ahora podemos añadir que esa tercera vía no es otra que la que concede prioridad a lo que sucede entre los planos. Si hemos hablado a este respecto de una <<emergencia>>, es porque lo que la forma puede hacer entre los planos es fundamentalmente caer o ascender (en este último caso, animada por una energía milagrosa). Según Deleuze, estos dos movimientos verticales correspondientes a la separación de los planos son lo que resulta particularmente visible en la pintura cristiana, en la que la figura ya no es delimitada a la manera egipcia, esto es, como esencia, sino como fundamentalmente afectada por accidentes o acontecimientos. El arte cristiano es, así, opuesto al arte egipcio en la medida en que introduce el accidente y el acontecimiento, la ascensión y la caída en la pintura.

¿Qué diferencias existen entre la pintura moderna y la premoderna, y particularmente la cristiana, a la hora de arrancar la figura de lo figurativo? Antes que nada, en la época moderna es la fotografía la que ha cargado con la función ilustrativa y documental, liberando de ella a la pintura; pero, además, la pintura antigua estaba condicionada por ciertas posibilidades religiosas, mientras que la pintura moderna es, según palabras del propio Bacon, un juego ateo. En su libro sobre este pintor, Deleuze introduce el siguiente matiz en relación a esta última frase: la pintura moderna ha renunciado al sentimiento religioso, pero no a la foto, que es peligrosa porque pretende reinar sobre la vista (es decir, no limitarse a ser una figuración de lo que se ve, sino llegar a ser lo que el hombre moderno ve) y, por lo tanto, sobre la pintura. Por consiguiente, la pintura moderna se halla, contra lo que pudiera parecer, en una situación más difícil que la antigua para liberar la figura de la figuración, y es eso lo que ha hecho necesaria una liberación tan complicada como la pintura abstracta – con la que Bacon comparte la voluntad de liberar a la pintura de su corsé figurativo, si bien pretende, como hemos visto, alcanzar este objetivo por una vía más directa y más sensible que la de la abstracción.³²

¹ Deleuze, Gilles; *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 261-2.

² Deleuze, Gilles; *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 62.

³ Deleuze, Gilles; *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 102. La cursiva es del propio Deleuze.

⁴ Para una primera división deleuziana de la evolución de Turner, esta vez en tres etapas, véase Deleuze, Gilles; Guattari, Félix; *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1973, pp. 137-8.

⁵ Deleuze, Gilles; *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit.

⁶ Véase Pardo, José Luis; *Estructuralismo y ciencias humanas*, Akal, Madrid, 2001, pp. 14 y ss.

⁷ Gasquet, Joachin; *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*, Gadir, Madrid, 2009. En estos textos, Cézanne habla en términos kantianos: los colores son los noúmenos y el espacio y el tiempo son las formas de la aparición de esos noúmenos (de modo que, en sí mismos, los colores no son ni espacio ni tiempo). Por eso, muchos críticos piensan que esto no pudo decirlo Cézanne, sino que tiene que haber sido cosa de Gasquet, quien conocía muy bien la filosofía kantiana. Pero Deleuze no está de acuerdo: Cézanne era muy culto, dice, así que no se ve por qué no podría haber dicho esto.

⁸ Es así como, siempre según Deleuze, debe entenderse la distinción introducida por Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* (Nueva Visión, Buenos Aires, 3ª edición, 1960, p. 71) entre el gris pasivo, que es la mezcla del negro y del blanco, y el gris activo, que es siempre una mezcla de dos colores complementarios, pero sobre todo una mezcla de verde y rojo.

⁹ Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007, pp. 36-37.

¹⁰ Sylvester, David; *Entrevistas con Francis Bacon*, Mondadori, Barcelona, 2003, p. 55.

¹¹ Para el parecido y la diferencia entre el diagrama de Bacon y el de Cézanne, véanse las pp. 121-122 del libro de Deleuze sobre Bacon.

¹² Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 67.

¹³ Véanse al respecto sus *Three Studies for a Crucifixion*; *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*; *Triptich, Crucifixion*; *Fragment of a Crucifixion*, etc.

¹⁴ Carta a Max Brod, citada por Wagenbach en *La juventud de Franz Kafka*, Monte Ávila, Caracas, 1989, p. 182, y reproducida a su vez por Deleuze en *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 80.

-
- ¹⁵ Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 114.
- ¹⁶ Véase Kandinsky, Wassily.; *Punto y línea sobre el plano*, Paidós, Buenos Aires, 2003, en especial el capítulo titulado <<El plano básico>>.
- ¹⁷ Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 122.
- ¹⁸ Véase Lyotard, Jean François; *Discours, figure*, Klincksieck, París, 1971. Deleuze (y Guattari) se había(n) referido ya de un modo en parte elogioso y en parte crítico a esta obra y a la distinción aludida en un fragmento de *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (op. cit., pp. 251-252).
- ¹⁹ Véase Peirce, Charles Sanders; *Écrits sur le signe*, Seuil, París, 1978, traducción de Gérard Deledalle.
- ²⁰ Véase Bateson, Gregory; *Pasos hacia una ecología de la mente*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1985, en especial las pp. 391-404.
- ²¹ Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 137.
- ²² *Ibid.*, p. 140.
- ²³ Esta afirmación constituye una de las tesis fundamentales de *El individuo y su génesis físico-biológica*, de Gilbert Simondon. Véase al respecto Deleuze, Gilles; “Gilbert Simondon: *El individuo y su génesis físico-biológica*”, en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 115-119.
- ²⁴ Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 169.
- ²⁵ Véase Deleuze, Gilles; *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., pp. 123-125.
- ²⁶ Sobre este punto, véanse las siguientes obras de este autor: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980; *El arte industrial tardorromano*, Visor, Madrid, 1992; *Grammaire historique des arts plastiques*, Klincksieck, París, 1978.
- ²⁷ Los griegos son filósofos, y no sabios, porque no alcanzan las esencias estables y separadas, sino sólo las esencias en tanto que encarnadas ya en los fenómenos, en el devenir, etc. En ese caso, la separación platónica entre las ideas y lo sensible será, como advierte Deleuze en un momento más avanzado de su curso (*Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 220), “un homenaje a una vieja tradición que se le escapa y que él sabe que se le escapa. Su problema no es en absoluto el mundo de las esencias separadas, de las ideas separadas. Al contrario, es el mundo de la participación”.
- ²⁸ Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 180.
- ²⁹ Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 209.
- ³⁰ Véanse sus *Principios fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- ³¹ Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit., p. 213.
- ³² Véase Deleuze, Gilles; *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., pp. 19-22.