



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LO IMAGINARIO ERÓTICO.**

**APUNTES PARA UNA ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN**

TESIS

Que para obtener el grado de

**Licenciada en Filosofía**

Presenta:

**Jessica Romero Alatorre**

Asesora de tesis:

**Dra. Sonia Rangel Espinosa**



Ciudad de México, 2017.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Sonia Rangel, amiga y maestra, por contagiarme esa pasión por la filosofía, y abrir el diálogo entre arte y pensamiento. A mis maestros Elsa Torres, Crescenciano Grave, Francisco Mancera y Erika Lindig por sus consejos, críticas y comentarios.

También agradezco Erick, Jackie y François por explorar conmigo el amor, la amistad y lo sagrado de la vida. A David y Elvira por impulsar mis locuras. A Rosy por contagiarme su amor por el aprendizaje. A David y Mago por ser mis cómplices en mis aventuras. A Kenia, Arturo y Edgari por nunca dejar de creer en mí.

## INDICE

<b>Preludio (a manera de apertura)</b> .....	3
<b>1. Imagen pura</b>	
1.1. <i>Arché</i> : tiempo, apertura y catástrofe .....	13
1.2. Intersticio de perplejidad: la fisura, la voluptuosidad y la transgresión .....	32
1.3. Sentido plástico: lo continuo y lo discontinuo .....	43
<b>2. Imagen extática</b>	
2.1. La zona gris: supresión, indiferencia, coexistencia y presencia .....	53
2.2. Pulsión de lo invisible: fuerzas e interacciones .....	77
2.3. Pulsión de lo visible: enturbaciones, encarnaciones, deformaciones y desequilibrios .....	107
<b>3. Imagen excéntrica</b>	
3.1. Niveles de sensación: flujos, disyunciones y permutaciones .....	121
3.2. Espacio operativo: dimensión excéntrica, inmanencia e indiscernibilidad .....	147
3.3. Convulsión creadora: devenires, rupturas e involuciones .....	160
<b>Postludio (a manera de cierre)</b> .....	168
<b>Anexo de imágenes</b> .....	172
<b>Bibliografía</b> .....	185
<b>Filmografía</b> .....	188

## PRELUDIO (A MANERA DE APERTURA)

“Lo que intento plasmarle es más misterioso,  
se enmaraña en las raíces mismas del ser [...]”

Cézanne

*Lo imaginario erótico. Apuntes para una ontología de la imagen*, es una puesta en cuestión de ciertos modelos en el campo histórico del arte que han dirigido la concepción de la imagen a una interpretación eucrónica según las categorías y los códigos visuales propios de cada época. En esta puesta en cuestión nos hemos dado a la tarea de plantear una filosofía del arte que nos lleve a formular una ontología de la imagen capaz de desplazar el postulado de la imagen como imitación, copia o representación y reinventar, sí fuera posible, su valor de uso designado por la historia y la filosofía. Nos hemos enfocado en el despliegue de tres distinciones propias de la naturaleza de la imagen: el tiempo y la memoria como problemáticas artística y filosófica y, la representación como problemática de la creación y el pensamiento. Mostrar cómo la imagen no es un sistema de representación, sino un concepto operatorio, que supone un acto de creación, que sobrepasa cualquier noción cronológica del tiempo, es la principal intención de este escrito. Tomamos como hilo conductor el pensamiento de Georges Bataille en relación a su propuesta ontológica sobre el origen del arte y sus convergencias con las nociones expresadas por este autor en torno al erotismo. Para Bataille, las pinturas de Lascaux<sup>1</sup> son el primer signo sensible que revela la maravillosa aparición del ser humano y del arte. Lascaux es la aurora de la especie humana donde el hombre se descubre como ser sensible. En las paredes de las cuevas se expresa la existencia: la pasión y la voluntad, el juego y la fiesta, la vida y la muerte que descubren al hombre y al arte como singularidades dentro de una multiplicidad. Lascaux es un milagro, es lo perenne de lo precario. Esa perennidad que nos traspasa es la expresión del arte que, por medio de imágenes, revela lo más íntimo del ser: el erotismo.

---

<sup>1</sup> La caverna de Lascaux, en el valle del Vézère, a dos kilómetros de la ciudad de Montignac es una caverna prehistórica con pinturas pertenecientes a Paleolítico.

En el primer capítulo, cuestionamos el concepto de representación, tomando como punto de partida las pinturas paleolíticas de Lascaux, así como el análisis de conceptos tales como: origen de Walter Benjamin, anacronismo de Georges Didi-Huberman, tiempo vacío de Gilles Deleuze y erotismo de Bataille. A partir de estas ideas hemos trazado una serie de cuestionamientos, desde los cuales se conectan el arte, la historia y la filosofía, desplegando la idea de imagen pura como primera aproximación a la naturaleza de la imagen, tomando como hilo conductor las siguientes preguntas: ¿A qué refiere el término origen? ¿Qué convergencias existen entre historia, tiempo e imagen? ¿Cómo concebir la imagen: como relación entre semejanzas que expresan la representación coherente de la realidad o, como una forma extrema en la que se deshace la identidad?

En *Ante el tiempo* Didi-Huberman plantea dos puntos de partida de la historia del arte: una con Plinio el Viejo en el año 77 de nuestra era y la otra, casi quince siglos más tarde, con Vasari.<sup>2</sup> Ambos comienzos conforman un sistema que instaura un régimen epistémico del arte en el que los objetos figurativos son manifestación del arte humano y del saber específico. Esta tradición moldea las formas del saber bajo los esquematismos de la razón y, por medio del conocimiento, estructura y fundamenta la historia para definir el objeto de arte bajo conceptos concretos como la forma, el contenido y el estilo. Al respecto, Jacques Aumont en su libro *La Imagen* afirma que desde el Renacimiento, las formas modernas del realismo provienen de un lazo plenamente ideológico, establecido entre lo real y sus apariencias.<sup>3</sup>

Con respecto a la representación, en *Diferencia y repetición*, Deleuze plantea que el elemento de la representación como “razón” tiene cuatro aspectos principales: la identidad, la analogía, la oposición y la semejanza.<sup>4</sup> Bajo estos valores representativos, planteamos que la imagen se encuentra mediatizada en la medida en que se le somete a las exigencias de un concepto en general

---

<sup>2</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 2008; p.102.

<sup>3</sup> Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós. Barcelona, 2007; p. 221.

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2002; p.63.

que nos permite determinarla, describirla, compararla y coincidir en torno a ella. Como concepto reflexivo la imagen da pruebas de su completo sometimiento a las exigencias de la representación, es decir, a un sistema. Pero, muestra también que la representación del espacio y del tiempo en la imagen es una operación determinada por una intención universal de establecer un orden histórico. La imagen como representación sistémica es únicamente un punto de acomodación. Bajo estos aspectos reflexivos, la imagen pierde su autonomía.

No obstante, el realismo que permeó en el arte occidental no ha sido universal, ha habido otras corrientes, otras resistencias como el manierismo, el arte moderno, el surrealismo, el cubismo, o el arte abstracto que han luchado por expresar la imagen despojada de cualquier clasificación arbitrariamente impuesta. Ante esto, planteamos que sí la representación sistémica puede ser eliminada de las imágenes, significa entonces que ésta no está ontológicamente en su origen, sino que se fue asociando por una evolución histórica del arte.

Vemos entonces que pensar la imagen desde la representación nos lleva a la problemática de la creación y el pensamiento, pero también, a las convergencias y divergencias entre la historia, la filosofía y el arte. ¿Cómo abordar entonces la imagen? Pensar la imagen implica pensar la historia. Pero pensar la historia nos adentra irremediabilmente en el tiempo. Para abordar tal problemática, hemos planteado dos ordenes de tiempo: el cronológico, subordinado a los acontecimientos que transcurren en él y, sujeto a los movimientos que mide y organiza de acuerdo a sus semejanzas, pero también, el orden del caos que abole toda identidad, dejando a su paso sólo incongruencia e inverificabilidad. Desde esta perspectiva, planteamos que la imagen sobrepasa cualquier noción cronológica del tiempo. Acerca de la imagen hay que decir que es una forma extrema del tiempo en la que se deshace la representación y sólo encuentra un concepto propio a partir de la catástrofe.

Por nuestra parte hemos desarrollado el concepto de catástrofe conectándolo con el concepto de origen, creación y destrucción. La catástrofe introduce una

serie intelectual sin leyes. Es una perversión en la identidad, la semejanza y la analogía. Por ello, es destructora, pero sobre todo, creadora. Tenemos aquí dos indicios que conducen nuestra investigación a pensar la imagen desde otra perspectiva. Hablamos de origen y de catástrofe. Origen como aparición y catástrofe como desplome del sistema de representación: creación y destrucción. A partir de este análisis, planteamos que entre los indicios de la creación y la destrucción se vislumbra la apertura de la fisura donde aparece lo que denominamos una imagen pura.

En este sentido, para pensar la imagen, más allá de un punto de vista trivialmente histórico, focalizamos nuestra atención en el origen ¿A qué refiere el término origen? Para pensar el origen en un sentido diferente de lo habitual retomamos los planeamientos de Benjamin. A partir de la lectura de Benjamin. Didi-Huberman afirma que el origen es un *torbellino dinámico*<sup>5</sup> presente en cada objeto histórico. El origen despliega otra historia y otro tiempo que no coincide con lo establecido cronológicamente. El origen, antes que coincidencia, implica la fractura y el desgarramiento de la representación sistémica, de lo fáctico. Por ello, pide ser reconocido como restauración, restitución, como lo inacabado y siempre abierto. Bajo esta perspectiva, planteamos que el origen es ante todo una catástrofe que potencia lo que está en camino de ser.

A partir de las aproximaciones conceptuales de origen y catástrofe hemos explorado los orígenes del arte, visualizando que desde los términos históricos cronológicos nos quedábamos únicamente en la superficie, ya que los datos históricos nos conducían tan sólo a un sentido fáctico de la imagen y no a su naturaleza ontológica. En este sentido, para Benjamín, el origen no se da a conocer en lo fáctico, sino tan sólo en la doble óptica, en la inversión que libera al devenir de la representación sistémica. Así, para abordar los orígenes del arte desde este planteamiento y, ejemplificar el régimen donde se despliega una imagen pura, hemos explorado las pinturas de Lascaux, retomando la

---

<sup>5</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, p.128.



proposición ontológica de Bataille sobre el origen del arte y su convergencia con las nociones batailleanas sobre el erotismo.

La obra de Lascaux es una inversión que abre nuestra mirada a nuevos territorios. Estas pinturas revelan un carácter de formas originarias que desploman toda certeza. Ante semejante imagen, el tiempo no cesa de (re)configurarse. Pero, entonces, ¿cómo pensar las imágenes al interior de estas cuevas? Para abordar esta idea retomamos el concepto de tiempo anacrónico a partir de las reflexiones teóricas de Didi-Huberman. Al contrario de los planteamientos convencionales del historiador de arte, en donde el anacronismo se concibe como una fatalidad, Didi-Huberman reconoce la necesidad del anacronismo como una riqueza interior a los objetos. Si la imagen es impensable sin el tiempo, entonces, ésta es ante todo anacrónica. En este sentido, retomando las ideas de anacronismo<sup>6</sup> de Didi-Huberman, de memoria en Benjamín, de imaginación en Clément Rosset y de tiempo vacío en Deleuze, trazamos una serie de rupturas que se despliegan en tres movimientos; la ruptura del hábito, la manipulación del tiempo a través de la memoria y, la operación de la imaginación en el tiempo vacío. En este sentido, planteamos que para pensar la imagen en su origen es necesario una desfundamentación: la desaparición del hábito y la memoria para dar lugar a un tiempo puro. Para desarrollar esta idea, retomamos el concepto de tiempo vacío en Deleuze, el cual es la forma vacía del tiempo, exenta de los acontecimientos que formaban su contenido, es decir, el tiempo anacrónico que se descubre como forma vacía y pura.<sup>7</sup>

Hemos desarrollado la noción de tiempo puro para explorar las pinturas paleolíticas bajo una doble convergencia: por un lado para aproximarnos a la imagen desde la filosofía, pero también, desde el arte, es decir, desde el pensamiento y la creación. Partimos del planteamiento de Bataille sobre el origen del arte, el cual expresa que antes del *Homo sapiens* existían vestigios de trabajo, pero no indicios del arte con tal exuberancia como la que se manifiesta en Lascaux. Sí planteamos que en el arte el hombre vuelve a su

---

<sup>6</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, p.31.

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia ...*, p.145.

soberanía, entonces la irrupción del tiempo con la que se vincula el arte en sus orígenes es la irrupción del tiempo de trabajo. En este sentido, la actividad del trabajo como finalidad del hombre dejó de ser fundamental para dar lugar al juego, es decir, al arte. A partir de la noción de irrupción del tiempo o, tiempo vacío, hemos trazado serie de convergencias entre ciertas ideas batailleanas en torno al erotismo, tales como: juego, fiesta, transgresión, voluptuosidad y continuidad.

En este sentido, planteamos que el juego es un acto de creación sensible que conduce al artista a transgredirse, excederse, agotarse, derrocharse. El creador es un vidente, un médium, que plasma sus sensaciones, siguiendo como único patrón el modelo que la naturaleza le ha donado. Así, planteamos que la interrupción del tiempo del trabajo, la transgresión de lo prohibido, manifiestan la exuberancia humana; sensibilidad que es reflejo de la vida interior del hombre. En la transgresión, se da la disolución del ser del hombre; momento dirigido por el deseo, por la exigencia de un mundo sagrado. Por ello, las pinturas paleolíticas son formas de transgresión, formas prodigiosas del arte. Estas formas no tienen otro origen que el juego y la fiesta, es decir, ese momento en que se despliegan todas las posibilidades del arte. En la fiesta, al igual que en el juego, se da el súbito levantamiento de las reglas, de la censura y la prohibición. Las imágenes de las cuevas son esa agitación voluptuosa que suspende la angustia y, al mismo tiempo, la profundiza. Las líneas, los colores y las formas que se plasman en las paredes responden al ciego instinto de los órganos que obedece a la seducción y la pasión.

Lascaux es una encrucijada donde convergen los sentidos, la mente, el cuerpo y el alma. En esa encrucijada se muestra el umbral donde la destrucción y la creación muestran su inconfesable unidad. En esta unidad, el arte es resultado de un juego erótico que concilia lo físico y lo sensible. Así, a partir del despliegue de las ideas de juego, fiesta, transgresión, voluptuosidad, hemos desarrollamos el concepto de *continuum*, tomando como eje las ideas de Bataille sobre la continuidad en el erotismo y las concepciones de Deleuze en torno a la lógica del sentido. Así, planteamos que las pinturas paleolíticas son la impronta de la disolución del ser en un orden que no es más el orden del

trabajo, sino un *continuum* donde se expresan las infinitas composibilidades del arte.

Así, planteamos el tiempo vacío como forma de creación, forma última de lo problemático, de las preguntas y respuestas. Es la fuerza de búsqueda, energía neutra y desplazable que se presenta justamente ante lo desconocido. El hombre de Lascaux ya no se somete solo a la acción utilitaria; el *sapiens* es un ser fisurado por una voluntad creadora que expresa la agitación instintiva, el deseo y la intensidad de sensaciones a través del arte. En este sentido, planteamos la imagen pura, como forma erótica que opera como un simulacro, es decir, una imagen sin semejanza ni analogía. La imagen pura involucra sistemas excesivos que vinculan lo diferente, lo múltiple, lo azaroso en un *continuum* en donde emergen formas singulares.

En el segundo capítulo, a partir de la convergencia entre la filosofía y el arte desplegada por el pensamiento de Schelling, Didi-Huberman y Maurice Merleau-Ponty, exploramos la noción de imagen extática. Retomando las ideas de catástrofe y origen, planteamos la posibilidad de pensar imágenes a partir de la supresión de todo presupuesto. Supresión que despliega la instancia paradójica donde pensar imágenes se torna ensayo, operación y transformación. Partiendo del concepto de supresión y sus interconexiones con los conceptos de indiferencia, coexistencia y presencia hemos desarrollado la noción de imagen-reflejo como forma extática que sintetiza lo heterogéneo, expresando lo infinito a través de lo finito; reflejo de un *continuum* que se manifiesta como presencia de una imagen.

Tomando como punto de partida el concepto de catástrofe y a partir de las convergencias del pensamiento de Schelling, Spinoza y Deleuze, hemos desarrollado tres series que convergen en la presencia extática de una imagen, estas son: el derrumbe, la afección y el efecto. La serie-derrumbe rompe el presupuesto para adentrarnos en el más puro estado del sentido, del no-saber, de lo no-consciente, es decir, nos adentra en la indiferencia, en lo informal de la imagen. Siguiendo las reflexiones de Deleuze, planteamos que las series son desplazamientos y distribuciones que buscan la convergencia entre series,

pero también, el paso de la profundidad a la superficie, es decir, hacer de un invisible un visible. Así, planteamos que la serie-derrumbe busca la convergencia con la serie-afección, la cual es capaz de subvertir la indiferencia en diferencia, hacer emerger una forma de la profundidad, es decir, hacer surgir una afección causada por una acción o una pasión que delimita y efectúa una forma a partir del caos. El tránsito de la serialización es un *continuum* y, entre las reminiscencias de las pasiones y las acciones se da el paso de la profundidad a la superficie donde surgen los acontecimientos, es decir, el nacimiento de obras de arte o, lo que denominamos la presencia de una imagen. En la convergencia de la serie-afección y la serie-efecto se da el salto de lo informe a lo singular. Un salto que da lugar a una diferencia que, en la superficie, es la imagen-reflejo de la indiferencia, es decir, del éxtasis.

Las imágenes son expresión de las interacciones fundamentales que efectúan las fuerzas sobre los cuerpos, manifestándose espacio-temporalmente, pero también, a través de sensaciones y de pensamientos. En este sentido, la imagen-extática más que definir un estilo expresa toda una contrariedad y confusión de estilos y modelos. Contrariedad que busca crear nuevas formas estéticas que rompan el hilo, la línea, de la realidad visible, es decir, formas que expresen un invisible.

Finalmente, en el tercer capítulo de nuestra investigación, desarrollamos el concepto de imagen excéntrica. Planteamos la forma de lo informal excéntrico como el despliegue de diferentes niveles de sensaciones en donde fluyen disyunciones y permutaciones del sentido, pero también, del pensamiento. Así, a partir de la noción de imagen excéntrica desarrollamos el concepto de “violencia disyuntiva”<sup>8</sup> planteado por Didi- Huberman, como una transgresión que conduce no la representación sino a experimentar las leyes de la forma. La violencia disyuntiva abre un camino vasto de cuestionamientos, introduciéndonos no en un sistema de representación, sino en un proceso en formación-creación. Aproximación a sentir y pensar la imagen fuera de toda

---

<sup>8</sup> Sobre la pintura, Didi-Huberman apunta que “[...] el lienzo sería más bien un efecto de deslegitimación de la evidencia, lo que denominamos una violencia, una precipitación disyuntiva.” En Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 54.

representación; un punto de surgimiento y emergencia; no una fijación sino una manifestación de relaciones disyuntivas y permutables en donde la obra de arte deviene sensaciones, y partir de éstas, acontece lo impensado.

En este sentido, planteamos la imagen excéntrica como un *continuum* de movimientos, desplazamientos y deformaciones. La imagen excéntrica nunca es parecida a algo. La imagen excéntrica surge a partir de la catástrofe, imposibilitando que se fije a significado alguno. Sin identidad fija, la imagen excéntrica vaga entre flujos, disyunciones y sensaciones; nace y renace entre los estados del exceso y el derroche.

Al explorar la imagen extática, hemos desarrollado el concepto de espacio operativo como una dimensión excéntrica donde se despliega la imagen y el tiempo. El espacio operativo es vacío en devenir que desfigura creando justo ahí donde emergen las variaciones infinitas en que una imagen puede devenir. Es entonces que imaginarse es interrogarse cómo podría ser el mundo; es entonces que toda reflexión se torna una inflexión y el pensamiento opera de manera exploratoria.

La imagen excéntrica expresa un mundo autónomo hecho de disyunciones y permutaciones; rupturas, desproporciones y desplazamientos que han descentrado la percepción de toda referencia. En este régimen, tanto creador como espectador ya no son centro de su propia percepción sino flujo del devenir. Incluso, se podría decir que el acto de creación no responde a una acción sino al abandono, es decir, a una videncia de acontecimientos. Bajo esta perspectiva, planteamos el acto de creación como una convulsión creadora, un drama interior, un devenir excéntrico de la imagen que involucra tanto al artista como al espectador. Acontecimiento que ante todo expresa la vida, a la vez, una pérdida. Pérdida de toda banalidad habitual. Imagen no de lo homogéneo de la realidad sino fragmentos de una realidad móvil donde confluyen pensamientos y sensaciones indistinguibles. Proceso de ruptura e involución donde surgen los trastornos de la imagen. Trastornos donde tiempo, espacio y forma son puestos en estado de variación continua. Conmoción que pone todo en tela de juicio, liberando la imagen de significaciones fijas.

La imagen como forma aberrante es despliegue del éxtasis y lo excéntrico, expresiones del erotismo que resisten cualquier interpretación. El erotismo de la imagen sobrepasa cualquier noción cronológica del tiempo. Acerca de la imagen hay que decir que es una forma extrema del tiempo en la que se deshace la identidad. Forma extrema a la que hemos pretendido aproximarnos a partir de la convergencia de la filosofía de Bataille, Deleuze, Didi-Huberman, Benjamin, Barthes, Artaud, Rosset, Merleau-Ponty, Kant y Spinoza y el pensamiento artístico de Miguel Ángel, Turner, Giotto, Bacon, Cézanne, El Greco, Picasso, Resnais, Herzog, Fassbinder, Bresson, Godard, Duras y Zulawski.

# 1. IMAGEN PURA

## 1.1. ARCHÉ: TIEMPO, APERTURA Y CATÁSTROFE

### I

“Esos estallidos extraordinarios, sus infinitas repercusiones,  
y esa profusión de formas inútiles, brillantes o monstruosas  
no son solamente juegos en el deslumbramiento de la mente:  
son objetivamente juegos, en la medida que no tienen finalidad, ni razón.”

Georges Bataille

Pensar la imagen implica pensar la historia. Pero pensar la historia nos adentra irremediabilmente en el tiempo. ¿Qué modo del tiempo? El tiempo tiene dos aspectos: el orden cronológico, periódico, subordinado a los acontecimientos que transcurren en él y sujeto a los movimientos que mide y organiza de acuerdo a sus semejanzas, pero también, el desorden soberano que abole toda identidad por medio de la violencia, dejando a su paso sólo incongruencia e inverificabilidad. La imagen es ¿cronológica? ¿Desorden soberano? O, ¿es, acaso, intermediaria entre estos dos extremos, el instante de presencia y ausencia a la vez?

La imagen como semejanza o identidad es solamente empírica y sus características son extrínsecas. Pero, en lugar de semejanzas, imaginemos formas aberrantes que se resisten a ser interpretadas mediante categorías, estallidos extraordinarios en el desfallecimiento de la mente que en absoluto son un producto exterior, sino la forma que ese ser que lo creo adopta en sus transformaciones impúdicas. Hay algo cruel, e incluso maldito, en estas formas aberrantes que luchan contra la simplificación demasiado fácil de la semejanza y la negación demasiado pobre de su supervivencia por la idealización.

La imagen sobrepasa cualquier noción cronológica del tiempo. Acerca de la imagen hay que decir que es una forma extrema del tiempo en la que se deshace la identidad. Esta forma extrema es también la crueldad. Nadie mejor

que Antonin Artaud supo plantear las implicaciones de la crueldad en el arte, particularmente, en el teatro y el cine. Artaud en sus escritos reunidos en *El teatro y su doble* plantea una forma extrema del teatro. Una forma que rompe con las convenciones. Una subversión donde vida y muerte, lo invisible y lo visible, el silencio y el lenguaje coexisten dando lugar a una forma que deshace las relaciones ordinarias de la existencia. “Desde el punto de vista del espíritu, - dice Artaud-, la crueldad alude a rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, total”.<sup>9</sup> Rigor: forma extrema donde toda semejanza desaparece. Decisión: forma que ha dejado de ser identidad para ser una deformación sin censura. Determinación: forma sin forma que entra en el libre juego del tiempo bajo una ley subterránea donde lo que esta en juego es un intenso deseo de destrucción.

Cuando la imagen se torna forma extrema, los espectros de la destrucción aparecen como fulguraciones que consumen el ideal, el significado, la evidencia y la certeza, predominando tan sólo un estado de incertidumbre. Pero este trastorno de la forma no tiene valor sino en la medida en que nos trastorna. Siguiendo el pensamiento de Artaud, el teatro actúa como la peste, porque afecta y transforma comunidades: “Un caos social, un desorden orgánico cargado de misterio, el desatarse impune de todo vicio, el exorcismo absoluto que persigue el alma llevándola a límites extremos, indican la presencia de un estado que, además, es una potencia última [...]”<sup>10</sup> En este sentido, lo que nos atrae de la imagen, como forma extrema, es que, como la peste, tiene la capacidad de trastocarnos, de revocar y arruinar nuestra constitución como sujetos: la negación de toda separación a partir de la afirmación del ser.

No debe asombrarnos que la imagen como forma extrema, sea lo maldito, lo impúdico, lo cruel. No hay nada más pecaminoso que romper el hábito. Recordemos la idea de Georges Bataille en torno a la crueldad: “Llamamos generalmente crueldad a lo que no tenemos fuerza de aguantar; y lo que

---

<sup>9</sup> Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Arenal. Argentina, 2008; p. 89.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 23.



soportamos fácilmente, lo que nos resulta habitual no nos parece cruel”.<sup>11</sup> Ese punto de ruptura que nos desorienta, esa transfiguración del tiempo que destruye todo hábito, esa forma extrema que se revela como lo más íntimo del ser nos conduce al “movimiento oculto del corazón humano.”<sup>12</sup> Ahondar en ese movimiento oculto parece entonces la apuesta de esta ontología de la imagen.

Pero, ¿la imagen no puede acaso convertirse en una relación entre semejanzas que siguen un ideal, es decir, una representación coherente de la realidad? Más aún ¿no puede esclarecerse por medio de la concordancia entre tiempos que nos llevan a una interpretación eucrónica según las categorías y códigos visuales propios de cada época? Aún más ¿no pueden estas imágenes conducirnos a ese movimiento oculto al que pretendemos penetrar? Sólo podremos responder esas preguntas si nos aproximamos a la naturaleza de la imagen.

Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* apunta: “El elemento de la representación como “razón” tiene cuatro aspectos principales: la identidad en la forma del concepto *indeterminado*, la analogía en la relación entre conceptos *determinables* últimos, la oposición en relación de las *determinaciones* dentro del concepto mismo, la semejanza en el objeto *determinado* del objeto mismo.”<sup>13</sup> Bajo estos cuatro aspectos o valores representativos se podría decir que la imagen se encuentra mediatizada en la medida en que es sometida a la significación convencional de los objetos, del tiempo y el espacio, es decir, a las exigencias de un concepto en general que nos permite determinarla, describirla, compararla y coincidir en torno a ella. Los usos y significados de una imagen parecen estar sujetos a la variedad de representaciones de una sociedad, mismas que influyen y condicionan sus modalidades de transformación.

A partir de estos aspectos se define la imagen, refiriéndola a un concepto que exalta su valor representativo a lo largo de la historia. Un momento histórico

---

<sup>11</sup> Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo editora. Argentina, 2008; p.120.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2002; p.63.

donde la imagen es sometida a una prueba selectiva que determina qué es una imagen y qué no. Semejante prueba parece ser tarea de la historia y el arte. ¿Por qué? Desde su surgimiento, la historia del arte se ha encargado de recuperar el tiempo, es decir, de clasificar, datar y archivar los tiempos desapercibidos. La historia del arte es una ciencia multidisciplinar que permite, y procura, un examen objetivo del arte mediante su clasificación y periodización. En este sentido, en su rigor de disciplina del pensamiento, la filosofía pretende ahondar en la historia del arte, cuestionando sin vacilaciones la visión del arte como disciplina humanista unida a una tradición teórica. Tradición que aporta al ámbito del conocimiento racional una condición de certeza a través de una síntesis lineal de carácter absoluto de la evolución que el arte ha tenido a lo largo del tiempo. Así, por medio de la puesta en cuestión de los modelos del tiempo en el campo histórico del arte y del cuestionamiento de un conjunto de certezas en torno a la imagen, se pretende plantear una filosofía del arte que nos lleve a formular una ontología de la imagen capaz de desplazar el postulado de la imagen como imitación, copia o representación y reinventar, sí fuera posible, su valor de uso designado por la historia.

Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo* apunta: “[...] la historia del arte debió al menos tener dos puntos de partida: una vez nació con Plinio el Viejo en el año 77 de nuestra era [...] por segunda vez nació casi quince siglos más tarde, con Vasari [...]”<sup>14</sup> Ambos comienzos, aunque desde su propia óptica - una jurídica y otra académica, una moral y otra estética- conforman un sistema que inaugura un régimen epistémico del arte en el que los objetos figurativos son manifestación del arte humano y del saber específico y autónomo. Una tradición que moldea las formas por medio del conocimiento, una estructura que fundamenta la historia para que defina el objeto de arte bajo conceptos concretos como la forma, el contenido y el estilo.

Para Plinio, en un sentido más próximo a la medicina que a la estética: “Hay “arte” cada vez que el hombre utiliza, instrumentaliza, imita o supera a la

---

<sup>14</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 2008; p.102.

naturaleza”.<sup>15</sup> Por su parte, como apunta Didi-Huberman, “Vassari reivindica, privilegia y distingue abiertamente de otras actividades humanas sobretodo las manuales [...] hace así de la *imitazione della natura* un privilegio de las artes liberales[...]”<sup>16</sup> En este sentido, desde sus inicios, la noción de identidad privilegia ante todo una práctica pictórica basada en el orden de la idea, pero también, en la representación de la realidad del mundo.

Profundizando sobre este mismo punto, Jacques Aumont en su libro *La Imagen* afirma que: “[...] las formas modernas del realismo (digamos desde en Renacimiento) provienen, además, de un lazo, también plenamente ideológico, establecido entre lo real y sus apariencias [...]”<sup>17</sup> ¿Pero a qué alude la representación de la realidad? Alude sobretodo a la idealización. Ahora bien, si se pregunta cuál es la instancia capaz de determinar un ideal esta es la analogía. Ernst H.Gombrich en su libro *Arte e ilusión* postula que la analogía opera al menos en dos sentidos: un ideal -parecido perfecto- que sigue un modelo teórico y una norma analógica, pero también, un esquema mental ligado a conceptos universales.<sup>18</sup> Ambos sentidos constituyen la justa medida para determinar un juicio de valor, es decir, el fundamento del conocimiento universal. Pero ¿cómo opera un juicio de valor?

La analogía del juicio tiene una realidad empírica que se verifica perceptivamente por medio de relaciones de semejanzas. La semejanza en la representación implica la relación entre objetos que aparentemente expresan, a su vez, una relación con otras imágenes en un conjunto compuesto. De aquí nace una relación de tipo semiótico entre signo, significado y objeto. Relación entre el contenido cultural del objeto y la imagen, resultado de una convención cultural. Entre este conjunto de imágenes tiende a realizarse un modelo que representar y una historia que contar. No es de extrañar que el aspecto que fundamenta el campo epistémico es la semejanza.<sup>19</sup> La semejanza asegura la

---

<sup>15</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, p.103.

<sup>16</sup> *Ibid.*,p. 104.

<sup>17</sup> Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós. Barcelona, 2007; p. 221.

<sup>18</sup> *Ibid.*,p. 209.

<sup>19</sup> Sobre la representación de las imágenes Lorenzo Vilches apunta: “Para M. Black (1983) existen diversos tipos de semejanza que pueden agruparse en: semejanzas por comparación (comparar por copresencia de dos objetos; por recuerdo, cuando uno de los objetos está ausente; por confrontación ...); también existe la semejanza por analogía (cuando se compara parte por parte: por ejemplo, el rojo de la

inteligibilidad de cada objeto y de cada conjunto de imágenes, estableciendo un estatuto teórico de los elementos que constituyen el plano de la expresión visual y sus relaciones.

Entre la identidad en la forma, la analogía de las relaciones y la semejanza entre objetos se anuda un lazo de complicidad, pero no por ser de la misma naturaleza, sino por las relaciones que entre ellas establece la representación. “Las imágenes analógicas han sido siempre, pues, construcciones que mezclaban en proporciones variables la imitación del parecido natural y la producción de signos comunicables socialmente [...] la analogía nunca está ausente de la imagen representativa.”<sup>20</sup> La imagen representada, mediadora y mediatizada, se somete a la identidad del concepto, la analogía de juicios y la semejanza de la percepción. La imagen es relación de semejanzas. Es perfección, pero sólo bajo la condición de identidad. Es producida por relaciones de semejanzas, pero también, a partir de éstas relaciones, produce otras por imitación. Es simplificadora al intentar hacer comprender la realidad bajo un concepto general. Es utilitaria al establecer e imponer un orden de relaciones simbólicas y signos, es decir, un sistema lingüístico comunicable socialmente: “[...] para Metz [...] toda imagen, por muy “perfectamente” analógica que sea, *se utiliza y se comprende* en virtud de convenciones sociales que descansan todas, en última instancia, en la existencia del lenguaje [...]”<sup>21</sup>

A simple vista parece que nos hemos aproximado a una definición propia de la imagen. Bajo los límites de la representación, Jacques Aumont define la imagen como: “[...] un objeto producido por la mano humana, en un cierto dispositivo, y siempre para transmitir a su espectador, de forma simbolizada, un discurso sobre el mundo real”.<sup>22</sup> Como concepto reflexivo la imagen da pruebas de su completo sometimiento a todas las exigencias de la representación, es decir, a un sistema. Pero, muestra también que la representación del espacio y

---

sangre con el rojo de la bandera; por analogía conceptual: por ejemplo, si comparo las figuras de Joyce y Cervantes entre sí.)” en Vilchis, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Paidós. Barcelona, 1984; p.19.

<sup>20</sup> Op. cit. Aumont, Jacques., p.214.

<sup>21</sup> *Ibid.*,p.219.

<sup>22</sup> *Ibid.*,p.276.

del tiempo en la imagen es una operación determinada por una intención universal de orden narrativo, es decir, de un orden histórico. Siguiendo los planteamientos de Aumont: “La representación del espacio y del tiempo en la imagen es, pues, la mayoría de las veces, una operación determinada por una intención más global, de orden narrativo [...]”<sup>23</sup> Pero, ¿acaso en esta aproximación la imagen descubre su inmediatez, lo más universal, lo más singular, su lado más íntimo?

La imagen como representación sistémica es únicamente un punto de acomodación. Un momento de confusión entre la asignación de un concepto propio de imagen y la inscripción de la imagen en un concepto general. Como apunta Aumont:

Una costumbre profundamente anclada como la nuestra, referente a ver mayoritariamente imágenes fuertemente analógicas, nos conduce a menudo a apreciar mal el fenómeno de la analogía, refiriéndolo inconscientemente a una especie de ideal, de absoluto, que sería el parecido perfecto entre una imagen y su modelo.<sup>24</sup>

Ahora, el punto es saber si bajo estos aspectos reflexivos la imagen no pierde su autonomía sensorial y reflexiva. La reivindicación realista en el arte occidental no ha sido universal, ha habido otras corrientes, otras resistencias, que han luchado por la preeminencia de una imagen autónoma. Basta voltear a ver las obras del Barroco, el Manierismo, el arte abstracto o el surrealismo que luchan por sí mismas para dejar a un lado la clasificación que arbitrariamente se les ha impuesto. “Etiquetas como Humanismo o Renacimiento –dice Walter Benjamín- son por tanto arbitrarias, e incluso erróneas, porque dan a esta vida de múltiples fuentes, figuras y espíritus la falsa apariencia de una real esencialidad”.<sup>25</sup>

Sí la representación sistémica puede ser eliminada de las imágenes, significa que ésta no estaba ontológicamente en su origen, sino que se fue asociando por una evolución histórica del arte. La imagen no deja de ser un concepto

---

<sup>23</sup> Op. cit. Aumont, Jacques., p. 262.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>25</sup> Benjamín, Walter. “Prólogo epistemocrítico”. En *El origen del Trauerspiel alemán*. Abada Editores. Madrid, 2014; p. 237.

reflexivo, pero sólo encuentra un concepto propio en la catástrofe. ¿Por qué en la catástrofe? “El caos y la catástrofe -dice Deleuze- es desplome de todos los datos figurativos, es por tanto una lucha, lucha contra el cliché [...]”.<sup>26</sup>

La catástrofe introduce una lógica de la sensación, un pensamiento en imagen, una inversión de valores. Es una perversión fundamental en la identidad, la semejanza y la analogía. Es por ello destructora, pero sobre todo, creadora. Tenemos aquí dos indicios que pueden conducir nuestra investigación a pensar la imagen de otra manera. Hablamos de origen y de catástrofe. Origen como aparición y catástrofe como desplome de los datos figurativos: creación y destrucción. Entre estos dos indicios se vislumbra la apertura donde aparecen la pintura y la imagen.

---

<sup>26</sup> Deleuze, Gilles. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid, 2009; p.113.

## II

"El origen no es la esencia; lo que importa es el devenir.

Pero toda cosa oscura se aclara en sus arcaísmos.

Del sustantivo arché, que significa a un mismo tiempo razón de ser e inicio.

Quién retrocede en el tiempo avanza en el conocimiento."

Régis Debray

Para pensar la imagen, más allá de un punto de vista trivialmente histórico, debemos focalizar nuestra atención en el *arché*, es decir, en el origen ¿A qué refiere el término origen? Primeramente a un orden temporal totalmente distinto a la cronología histórica. Un tiempo fuera del determinismo histórico que ubica los comienzos de la pintura en los egipcios o los griegos, en Giorgio Vasari o en Plinio el Viejo. El origen es una aparición que puede surgir en cualquier momento. No tiene inicio ni fin, pues es un recomienzo. Pensar el origen en un sentido diferente de lo habitual, nos lleva a retomar las lecturas que Didi-Huberman hace sobre el origen, a partir de las reflexiones de Walter Benjamin:

El origen (*Ursprung*), aún siendo una categoría plenamente histórica (*historische Kategorie*), no tiene nada que ver con la génesis (*Entstehung*). Por 'origen' no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir (*im Fluss des Werdens als Strudel*), y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial heinen*). El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico, y su ritmo no puede ser percibido más que en una doble óptica (*Doppeleinsicht*).<sup>27</sup>

Para Benjamin, el origen es un *torbellino dinámico* presente en cada objeto histórico. El origen despliega otra historia y otro tiempo que no coincide con lo establecido cronológicamente. Es un contra-tiempo. Es otro ritmo. Es la armonía, pero de lo desigual, como una *Fuga de Bach* impregnada por la improvisación, la excitación, la bravura; armonías arriesgadas y cambios bruscos que denotan la presencia de un *stylus*, pero de un *stylus phantasticus*.

---

<sup>27</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, p.128.

El origen, antes que coincidencia, implica la fractura y el desgarramiento de la representación sistémica, de lo fáctico. Por ello, dice Benjamín, pide ser reconocido como restauración, restitución, como lo inacabado y siempre abierto. El origen es ante todo una catástrofe que potencia lo que está en camino de ser. Pero lo que está en camino de ser es una apertura al peligro en el mismo saber. Al respecto, Maurice Blanchot ha hecho notar que los comienzos se nos escapan: “Hay siempre, pues, una laguna: como si el origen, lejos de mostrarse y expresarse en lo que de él procede, estuviera siempre velado y oculto por lo que produce y, quizá entonces, destruido o consumado en tanto que origen, rechazado y siempre más separado y alejado, es decir, originalmente diferido.”<sup>28</sup>

Al hablar anteriormente de los orígenes del arte en términos históricos nos quedábamos únicamente en la superficie, ya que los datos históricos nos conducían tan sólo a un sentido fáctico de la imagen y no a su naturaleza. Es a lo que se refiere Benjamín cuando dice que el origen no se da a conocer en lo fáctico, sino tan sólo en la doble óptica, en la inversión que libera de la representación sistémica al flujo rebelde del devenir. Pero ¿a dónde nos conduce lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar, entre la creación y la destrucción? Sin lugar a dudas al terreno de lo inverificable.

No ha habido, al menos no con esa intensidad, una proposición ontológica sobre el origen del arte como la expresada por Bataille. Bataille le da voz a lo más íntimo del ser al revelarnos el milagro de Lascaux <sup>(1)\*</sup>, al afirmar que: “Todo comienzo supone aquello que le antecede, pero hay un punto en el que el día nace de la noche, y aquél cuya luz, en Lascaux, llega hasta nosotros, es la aurora de la especie humana”.<sup>29</sup>

Las pinturas de Lascaux son apertura a la aprehensión de lo desconocido; un momento de presencia, pero también, de ausencia que revela la maravillosa aparición del ser humano. Pero, ¿en qué sentido Lascaux es un fenómeno

---

<sup>28</sup> Blanchot, Maurice. *La amistad*. Editorial Trotta. Madrid, 2007; p.18.

<sup>29</sup> Bataille, Georges “Lascaux o El nacimiento del arte”. En *Para leer a Georges Bataille*. Fondo de Cultura Económica. México, 2012; p.364.

\* Ver apéndice de imágenes.



originario? ¿Qué muestra esta aparición? De acuerdo con Bataille, estas pinturas son el primer signo sensible del hombre y el arte, testimonio de nuestra presencia en el universo. Aunque desde esta singular experiencia han pasado más de diez mil años, su presencia no deja de atraparnos, extraviarnos y transfigurarnos ante la visión de lo más remoto. Lo que esta visión reúne hace explorar lo contradictorio, la presencia y la ausencia: lo que cambia y lo permanece. Lascaux es una visión que expresa un singular signo sensible del hombre y el arte. Es una visión que no deja de insistir en la relación que existe entre el arte y el hombre y, sobre todo, entre la creación y el creador. Para Bataille, Lascaux es la aurora de la especie humana. Aurora donde el hombre se descubre vidente-sintiente: ser sensible que ve y siente la expresión del acontecimiento.

Es difícil aproximarse a las intensidades que nos expresa Lascaux. Es difícil, sobre todo, por el hecho de que al pensar en Lascaux nos invade un sentido en donde la racionalidad no puede dejarse a un lado. Pero, recordemos las palabras que Bataille ha introducido para hablar de Lascaux: visión y signo sensible. Lascaux es visión y signo sensible que entrelaza el arte y la humanidad. En este sentido, adentrarnos en Lascaux nos invita a pensar el arte desde el arte: desde el acontecimiento.

Una de las formas –más no la única- en que se expresa el arte como visión y signo sensible es el cine y, más específicamente, el cine documental. Por documental no apelamos a la forma de “cine-verdad” que sigue los planteamientos de la representación antes citados o, simplemente “narrar una historia” que verifica hechos del pasado. Por documental referimos a esa forma en que el arte se plasma y se reconstruye en imágenes libres, expresándose por sí mismas.

Uno de los autores que ha otorgado su lugar a las imágenes ha sido Werner Herzog. A lo largo de su obra, Herzog ha plasmado en imágenes la existencia soberana, otorgándole su justo valor al acontecer de la vida misma. Basta mirar y adentrarse en su documental *La cueva de los sueños olvidados* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) para aproximarse, a través del arte, al nacimiento del

arte. A través de imágenes que hablan por sí mismas, Herzog reivindica el arte primitivo, no con el ojo etnográfico, mucho menos con el del historiador o, el arqueólogo ligado a una mera idea evolutiva del animal al hombre, sino con la mirada rasante de un vidente, de un *medium* que ve, toca y siente las formas en cuanto tales, pero además, se deja poseer, penetrar, provocar por ellas, expresando a través de la lente la poesía de las cosas.

La mirada de Herzog nos sumerge no en lo histórico de las cuevas de Chauvet<sup>30</sup>, sino en modos de existencia que expresan el signo de lo divino. Signo y visión que exalta profundamente un sentido religioso y de veneración, abriendo nuestra mirada a un espacio autónomo colmado de sensaciones puras, es decir, fulguraciones que escapan a cualquier semejanza o identidad con un registro emocional categórico, ya que son efecto de una experiencia interior. Respecto al tiempo, el espacio y la creación, en *Teoría del arte moderno* Paul Klee apunta lo siguiente: “El factor tiempo interviene no bien un punto entra en movimiento y se convierte en línea. Lo mismo cuando una línea engendra, al desplazarse, una superficie. Y lo mismo, también, respecto del movimiento que lleva de las superficies a los espacios.”<sup>31</sup> Las imágenes que resguardan las cuevas son series de ecos, vibraciones y resonancias que se manifiestan como puntos que se convierten en líneas; líneas que engendran movimientos y desplazamientos; signos sensibles donde converge el hombre y arte y, en este despliegue de intensidades, tiempo y espacio no cesan de reconfigurarse en una constelación de sensaciones. Así, para Herzog las pinturas rupestres de Chauvet han dejado atrás no un comienzo primitivo o una evolución lenta, sino un suceso explosivo: el despertar del alma moderna. “Lo que surge aquí es parte de millones de puntos espaciales.”<sup>32</sup>

Vemos entonces, que desde diferentes perspectivas donde confluyen la filosofía y el arte, Lascaux es una obra de arte que no cesa de pensarse. Bataille desde la filosofía, Herzog desde el cine. Desde diferentes territorios, ambos autores nos dejan ver que el pasado de Chauvet o de Lascaux no ha

---

<sup>30</sup> La cueva de Chauvet es una cueva localizada en el sur de Francia que contiene una de las pinturas rupestres más antiguas del período paleolítico superior.

<sup>31</sup> Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén, Argentina; p. 59.

<sup>32</sup> “Cave of Forgotten Dreams (Francia, Estados Unidos, Canadá, 2010).

dejado de insistir en nuestro presente. A pesar del abismo que nos separa, estas cuevas no deja de comunicarnos un mensaje siempre latente. En este sentido, tanto para Bataille como para Herzog, los artistas de las cuevas parecen hablarnos de un universo distante, a la vez familiar. Las pinturas paleolíticas muestran la relación entre el instante presente y la latencia de un pasado inmemorial. Como afirma Klee: “Realidades de arte que amplían los límites de la vida tal como esta se presenta de ordinaria.”<sup>33</sup>

Realidades que sobrepasan la vida misma, plasmando tensiones de fuerzas coexistentes accionadas por el deseo. ¿El deseo? En efecto, el deseo nos conduce al arte, a su verdad. Las pinturas de Lascaux son el reflejo de una vida interior que es comunicada por medio imágenes. Esas obras fueron hechas a partir del deseo, dejando una impresión imperecedera que marca su duradera supervivencia, como apunta Didi-Huberman: “[...] supervivencias del gesto mímico, supervivencias de las afinidades mágicas y de ese “mimetismo del tiempo” que representa de modo ejemplar, la creencia astrológica”.<sup>34</sup>

La supervivencia abre paso a lo esencial, a la prehistoria de la imagen. Más no en el sentido de progreso o evolución, sino más bien como un proceso de inversión, involución que (re)anuda el tiempo donde los objetos se (re)encuentran con el mundo de la magia y lo demoníaco. ¿A qué refiere esto? Lascaux es una inversión que abre nuestra mirada a nuevos territorios. Estas pinturas revelan un carácter originario que desploma todas nuestras certezas. Lo que ellas testimonian es un tiempo de alteración, de perturbación. El propio Herzog se cuestiona si alguna vez seremos capaces de entender la visión de estos artistas, a pesar del abismo de tiempo que nos separa. Ante semejante imagen, el tiempo no cesa de (re)configurarse. Pero, entonces, ¿cómo pensar las imágenes al interior de estas cuevas?

Estamos, entonces ante una pregunta replanteada, ante un objeto complejo del tiempo. Anteriormente, hemos dicho que el tiempo tenía dos aspectos: el orden cronológico, pero también, el orden del caos. Por el camino del orden

---

<sup>33</sup> Op. cit. Klee, Paul., p.51.

<sup>34</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, p.160.

cronológico, de las fechas históricas, no hemos encontrados los indicios necesarios que nos lleven a pensar la imagen de una manera distinta a la representación. Pero, ¿porqué es insuficiente esta manera de percepción? Principalmente, porqué la representación limita las posibilidades de pensar la imagen desde otras posibilidades. Y en efecto, pensar las pinturas paleolíticas exige una apertura hacia lo diferente. El mismo Bataille lo advierte al comunicarnos el íntimo sentido de estas cuevas: “No podemos admitir a la ligera lo que atenuaría el sentido de estas pinturas. Tenemos que imaginarnos a sus autores de una manera distinta a la que induce el hábito recibido”.<sup>35</sup>

Parece entonces necesario romper con el hábito. Pero romper con el hábito parece aproximarnos al terreno de la crueldad. Esto nos recuerda nuestro segundo postulado: *la imagen como forma extrema, es lo maldito, lo impúdico, lo cruel*. ¿A qué refiere lo maldito, lo impúdico, lo cruel? A la exigencia de una inteligencia mal intencionada que rompa con los esquemas impuestos por la representación sistémica. Pero sobre todo, invoca a pensar otros modos del tiempo. Al respecto Didi-Huberman dice: “Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo, pero ante un tiempo anacrónico”.<sup>36</sup>

Al contrario de los planteamientos convencionales del historiador de arte, en donde el anacronismo se concibe como una fatalidad, Didi-Huberman reconoce la necesidad del anacronismo como una riqueza interior a los objetos. Si la imagen es impensable sin el tiempo, entonces, ésta es ante todo anacrónica. “El anacronismo –dice Didi-Huberman– sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de imágenes”.<sup>37</sup> El anacronismo rompe con la representación sistemática, con la observación banal del hábito, el orden cronológico de la historia y las semejanzas impuestas por la memoria. Abre, en cambio, un sin fin de posibilidades e interconexiones entre tiempos heterogéneos. En Lascaux o en Chauvet no opera un tiempo cronológico, sino un tiempo anacrónico que revela un incierto curso de la historia. Ante este

---

<sup>35</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.373.

<sup>36</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, p.31.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

tiempo las palabras forma, estilo, contenido y época parecen desvanecerse. Es imposible hablar ya de las pinturas paleolíticas como un arte primitivo, salvaje, bárbaro o infantil, sino más bien de la exuberancia del arte o, como apunta Herzog: de un suceso explosivo. Tal como lo expresa Bataille en pensamientos o Herzog en imágenes, estas pinturas expresan un momento de embriaguez donde no existían límites. Un estado de indiferencia en que el hombre fue capaz de crear lo imposible, lo que antes no existía, es decir, el arte.

Es cierto que el hombre de Lascaux estaba en un estado larvario, de indiferencia con los animales; lejos del dominio racional y entregado a un estado de no-consciencia; pero no podemos negar que lo que predominaba en el interior de las cuevas era la anarquía de la imaginación. Imaginación, fuerza que mezcla realidad y fantasía, dotando al hombre prehistórico de una capacidad de individuación y singularidad por medio de la cual ejecuta trazos seguros y precisos, creando un diseño estilizado de formas que plasman la violencia y el carácter prodigioso de la vida. Los frescos de las cavernas son el primer signo visible de la religión y la sensación del mundo. El arte instaura la sensualidad del hombre, otorgando una realidad concreta a estas imágenes por medio de las cuales representa su propio universo.

La imaginación es fuerza creadora de un entendimiento oscuro, goce del ritmo de vibraciones que se expresa a través de una imagen. “La obra de arte nace del movimiento, –plantea Klee– ella misma es movimiento fijado y se percibe en el movimiento (músculos de ojos).”<sup>38</sup> Por medio de la imaginación, el artista ejerce una fuerza directa de la mirada, la mano, los dedos; todo el cuerpo que, por medio del trazo, plasma el movimiento de lo diferente, es decir, fragmentos de su propia vida: el animal en reposo, marchando lentamente, corriendo contra el viento, huyendo del cazador. Respecto a esta fuerza creadora que nos transmite el arte, Wassily Kandinsky expone en *De lo espiritual del arte* lo siguiente: “Cada cuadro guarda misteriosamente toda una vida, una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y luz.”<sup>39</sup> Las pinturas de Lascaux guardan misterios de toda una vida que deviene arte por medio de

---

<sup>38</sup> Op. cit. Klee, Paul., p.60.

<sup>39</sup> Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Premia, México, 1989; p. 11.

líneas discontinuas que expresan el miedo, la angustia, la seguridad, el carácter de su creador, y al mismo tiempo, el nacimiento de una imagen pura, es decir, una fuerza, una presencia, un surgimiento.

Así, cabezas de ciervo, esbeltas patas de reno, pezuñas agudas, ojos finos cuerpos de caballos, cuellos formidables, patas macizas de mamuts, masas irresistibles son imágenes poderosas que evocan la vida de sus creadores. El hombre de Lascaux atribuye a las formas su voluntad y sus deseos por medio de una virtud creadora que expresa signos que nacen de la sensación y se dirigen a ella, ya que como apunta Klee: “ [...] no reproducen lo visible con mayor o menor temperamento, sino que hacen visible una visión secreta.”<sup>40</sup>

Bataille lo presiente cuando dice: “¿[...] qué quiere decir la obra de arte que, sin estarnos destinada como obra de arte, tampoco estaba destinada como obra de arte para quienes desearon ejecutarla?”<sup>41</sup> Estas cuevas comunican una experiencia interior portadora del misterio que envuelve una visión secreta. En algunos lapsos de presente el hombre de Lascaux no reproduce lo que ve su ojo sino traduce lo que siente su espíritu, concretando para el porvenir una constelación de intensidades hecha imagen. Constelación donde interviene el libre juego de lo real, lo no-consciente y la imaginación, haciendo del tiempo y del espacio una dimensión singular, una dimensión mítica. Al respecto, Clément Rosset en *Lo real, lo imaginario y lo ilusorio* apunta: “El tiempo real no se limita al tiempo presente, ni el espacio real al espacio de aquí.”<sup>42</sup> Las paredes de estas cuevas son una agrupación dinámica de elementos, como apunta Herzog, “millones de puntos espaciales” que representan series del tiempo interconectadas por la imaginación en una visualidad singular.

Sin lugar a dudas, la aproximación a Lascaux exige que se piense desde la manipulación del tiempo. Tanto para Benjamín como para Didi-Huberman tal manipulación parece estar dada en la memoria. La memoria es una facultad de la consciencia que nos permite articular tiempos e imágenes; es una facultad

---

<sup>40</sup> Op. cit. Klee, Paul., p.51.

<sup>41</sup> Bataille, Georges. *La felicidad...*, p.262.

<sup>42</sup> Rosset, Clément. *Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. ABADA Editores, España, 2008; p.91.

que nos permite recordar. La memoria activa el tiempo, lo manipula, pero, esta manipulación no opera sola, sino esta constantemente interferida por la imaginación. Sobre este aspecto Rosset apunta: “Si soy capaz de considerar de este modo la realidad de lo que soy incapaz de percibir, es porque dispongo de dos medios de percepción extraordinarios, uno para el tiempo y uno para el espacio. Estos dos medios extraordinarios son la memoria y la imaginación.”<sup>43</sup>

Memoria e imaginación son dos sucedáneos de la percepción que introducen al espectador y al creador en las manipulaciones del tiempo y el espacio. La memoria acciona pasado y presente poniendo en relación lo que no tiene relación. Pero la imaginación desdeña lo real proponiendo una imagen totalmente distinta de ello. En este sentido, Rosset afirma: “[...] la imaginación-creación [...] tiene a lo real como rival y sólo se ocupa de él para impugnarlo [...]”<sup>44</sup> En la representación sistémica, en el hábito y en la memoria voluntaria, el olvido está empíricamente vencido, y la imaginación opera como reproductora de lo real. Pero al operar como creación y no como reproducción, la imaginación impugna lo real, activando el otro estatuto de la memoria: la reminiscencia. La reminiscencia, memoria involuntaria, o “memoria pura”<sup>45</sup> donde el olvido se vuelve activador de un recuerdo latente; una supervivencia que en el más íntimo juego de la imaginación invoca un esplendor nunca vivido. “Si la memoria implica un conocimiento de la diferencia, la imaginación se resume en una impresión de lo otro que no concibe ninguna captura [...] mira en dirección de lo que es distinto a todo objeto: la única consistencia del esto que intenta evocar es la de ser diferente a todos los esos que se le ofrecen [...]”<sup>46</sup> ¿A que refiere esto? Si la reminiscencia nos interpela intempestivamente no es a causa de la contemplación habitual, sino más bien de una contemplación que podríamos llamar mítica, cuyo efecto desborda tanto la memoria como la imaginación, dejándonos sin aliento, en el más profundo estado de no-saber. ¿Contemplación mítica? Sí, en efecto, mítica. Recordemos

---

<sup>43</sup> Rosset, Clément. *Lo real, lo imaginario...*, p.92.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>45</sup> Con respecto a la “memoria pura”, Rosset apunta: “La memoria no se deja engañar porque busca un objeto singular y éste, precisamente por no poder ser confundido con otro, es en cierto modo inolvidable por naturaleza. Con esta consideración gana peso la tesis de Bergson que afirma, en *Matière et Mémoire*, que nunca se olvida nada y que la “memoria pura” conserva la integridad de las experiencias pasadas.” En, *Ibid.*, p. 97.

<sup>46</sup> Rosset, Clément. *Lo real, lo imaginario...*, p.98.

las palabras de Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: “[...] el mito, imagen comprendida del mundo, y que, en cuanto abreviatura de la apariencia, no puede prescindir del milagro”.<sup>47</sup>

La contemplación mítica nos introduce en la reminiscencia y ésta, a su vez, despliega una imagen comprendida del mundo, pero no como totalidad, sino como abreviatura, como fulguración del fenómeno, como fragmento. El mito es un dador de sentido que hace comprensibles aspectos importantes de la vida. Procede del tiempo, pero no del pasado, ni del presente, sino de un tiempo inmemorial, un origen. El mito responde a una ley subterránea que conjunta series de tiempo y espacio, es decir, convergencias de la memoria y la imaginación, suscitando la inspiración y la creación. El mito recoge y recrea, también, transmite y modifica, por ello, resulta inteligible sólo como un signo sensible en donde lo que opera es primordialmente lo no-consciente. Al respecto, en *Vida y muerte de la imagen*, Régis Debray apunta:

El symbolon, de symballein, -dice Régis Debray- reunir, poner junto, acercar, significa en su origen una tressera de hospitalidad, un fragmento de copa o escudilla partido en dos y repartido entre huéspedes para que transmitan los trozos a sus hijos para que un día puedan establecer las mismas relaciones de confianza juntando y ajustando los dos fragmentos.<sup>48</sup>

Reunir, poner, junto, acercar, reencontrar. La imagen como signo sensible es repetición, pero sólo bajo la condición de que algo nuevo se produzca a partir del exceso, de la exuberancia y de la transgresión de lo habitual u ordinario. Las pinturas paleolíticas son un fragmento desplazado, un signo sensible en constante mutación donde intervienen la memoria y la imaginación. Siguiendo los planteamientos de Rosset: “Memoria e imaginación denotan una irradiación de la percepción del tiempo y el espacio mas allá del estricto terreno de su propia realidad.”<sup>49</sup> El principio del desplazamiento preside a la comunicación. No obstante, en la distancia se establece una comunicación inmediata donde cada fragmento resuena en su profundidad y extensión. En *Lo que vi y lo que*

---

<sup>47</sup> Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza editorial. Madrid, 2012; p. 218.

<sup>48</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la mirada en Occidente. Paidós. Barcelona, 1994; p. 53.

<sup>49</sup> Rosset, Clément. *Lo real, lo imaginario...*, p.92.



*me dijo*, Cézanne afirma que la pintura es una consciencia del mundo que se perpetúa en las telas: “Señalan las etapas del Hombre. Desde los renos en las paredes de las cavernas hasta los farallones de Monet y las tapias de los vendedores de cerdos, se puede seguir el recorrido humano [...] sube un testimonio, se desprende un espíritu, el mismo por doquier, que es la memoria objetivada, la memoria pintada del hombre concretado en lo que ve.”<sup>50</sup>

Al entrar el hombre en contacto con el arte entabla una comunicación con la fuerza de un eterno recommienzo. Lascaux es un signo sensible que expresa el eterno placer de la existencia, es decir, la voluntad de mundo, de un mundo sagrado. Como apunta Georges Bataille, Lascaux es un milagro, es signo y señal que muestra la perennidad de lo precario.

---

<sup>50</sup> Gasquet, Joachim. *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Gadir.Editorial. Madrid, 2005; p. 183.

## 1.2. INTERSTICIO DE PERPLEJIDAD: LA FISURA, LA VOLUPTUOSIDAD Y LA TRANSGRESIÓN

### I

“El presente existe, pero sólo el pasado insiste y proporciona el elemento en el cual el presente pasa y los presentes se interpenetran.”

Gilles Deleuze

Lascaux no se nos presenta como fue, mucho menos como podría ser, sino más bien como lo nunca vivido, como una interpenetración entre tiempos. ¿A qué refiere la interpenetración entre tiempos? A una aparición, un levantamiento de censura, un cese, un intersticio, sobre todo, al tiempo anacrónico. El anacronismo o la interconexión entre tiempos desarrolla un campo problemático en la representación sistémica, un malestar, ya que presenta lo imprevisto, lo nunca vivido, lo nunca pensado, exigiendo que esto sea respondido, cuestionado, buscado. Didi-Huberman dice: “Es la violencia misma y la incongruencia, es la diferencia misma y la inverificabilidad las que habrían provocado de hecho, como levantamiento, la censura, el surgimiento de un nuevo objeto a ver y, más allá, la constitución de un nuevo problema [...]”.<sup>51</sup>

Previamente dijimos que la contemplación mítica introduce el signo sensible como un nuevo objeto que ver, como un nuevo problema que pensar. Es en esta contemplación en donde la reminiscencia y la imaginación operan como agentes que accionan lo nunca vivido, es decir, un “tiempo puro”<sup>52</sup> donde los tiempos coexisten. Pero, al pensar en una imagen como Lascaux la violencia, la incongruencia y la inverificabilidad no cesan de interpelarnos, ya que detrás de la memoria involuntaria y la imaginación opera algo más.

Nadie mejor que Deleuze supo profundizar en las interconexiones del tiempo. En su hermoso libro *Diferencia y Repetición* dice que existen tres series del tiempo: la del hábito que funda una representación, la de la memoria que es el

<sup>51</sup> Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo...*, p. 44.

<sup>52</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia ...*, p.145.

fundamento y una más donde el hábito y la memoria desaparecen. Parece entonces que bajo el tiempo de la reminiscencia aún estamos bajo un fundamento, es decir, bajo la conservación de conceptos generales, formas establecidas y momentos determinados por la representación de la memoria. Como apunta Rosset: “Inmediatamente nos damos cuenta de que el auxilio de la memoria y de la imaginación, en ausencia de toda percepción posible, tiene un poderoso efecto [...] Sin ese auxilio sería imposible concebir una identidad cualquiera que sea [...] y que solo se puede sostener con apoyo de la memoria [...]”<sup>53</sup> Sí bien la reminiscencia nos introduce en una cierta incertidumbre, en un tiempo puro que invoca lo no vivido, es aún tan sólo como un estadio de “auxilio de la memoria” que aún repite lo semejante.

Pensar la imagen en su origen exige una desfundamentación: la desaparición del hábito y la memoria para dar lugar a un tiempo puro. Es justo cuando la paradoja del tiempo termina por desplegarse y comienza la puesta en cuestión. Sí la reminiscencia nos introduce en el tiempo puro es tan sólo como un prelude, bajo la condición de desaparecer para dar lugar a lo diferente, a lo que antes no existía. Dice Deleuze que ese tiempo puro es la forma vacía del tiempo: “el tiempo salido de sus goznes significa [...] el tiempo enloquecido salido de la curvatura que le daba un dios, liberado de su figura circular demasiado simple, exento de los acontecimientos que formaban su contenido, tiempo que invierte su relación con el movimiento, en una palabra, el tiempo que se descubre como forma vacía y pura”.<sup>54</sup> Este tiempo es el tiempo del origen donde comienzo y fin dejan de diferir, pues son lo mismo. Es el tiempo de cese, el intersticio, donde desaparece lo homogéneo, la armonía, la rima, la concordancia, la secuencia y, en su lugar, aparece el caos, es decir, la fiel imagen de una incoherencia de ser diverso.

En la cesura del tiempo nace la fisura que suspende lo empírico, despojándolo de todo valor. Lascaux es un acontecimiento singular que ha derribado su propio fundamento para ser un orden formal vacío. Excede lo que hasta entonces se había hecho, creando lo que no existía. Existe bajo una forma

---

<sup>53</sup> Rosset, Clément. *Lo real, lo imaginario...*, p.93.

<sup>54</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia ...*, p.145.

desgarrada que (re)une el conjunto del tiempo, es decir, el antes, la cesura y el porvenir. Expresa la vibración de un ritmo que conjunta el prelude, el intersticio y el postludio de un tiempo sagrado. Pero ¿a qué remite esta (re)unión entre tiempos, entre fragmentos desiguales que no cesan de desdoblarse? ¿Qué es lo que retorna a partir de la fisura? ¿A qué nos referimos cuando decimos que Lascaux ha derribado su propio fundamento? Bataille dice: “En el arte el deseo vuelve, pero, antes que nada, es el deseo de anular el tiempo (de anular el deseo), en tanto que, en el proyecto, simplemente rechazo al deseo. El proyecto es lo propio del esclavo [...] En el arte el hombre vuelve a la soberanía”.<sup>55</sup>

¿Porqué hablar de deseo y tiempo ante las pinturas de Lascaux? ¿A qué se refiere Georges Bataille cuando dice que el proyecto es lo propio del esclavo? Antes del *Homo sapiens* existían vestigios de trabajo, pero no indicios del arte con tal exuberancia como la que se manifiesta en las pinturas de Lascaux. Si decimos que en el arte el hombre vuelve a su soberanía, entonces la irrupción del tiempo con la que se vincula el arte en sus orígenes es la irrupción del tiempo de trabajo.

La actividad del trabajo como finalidad del hombre dejó de ser fundamental para dar lugar al juego, es decir, al arte. Pero ¿qué relación existe entre el juego y el arte? Pensar el arte y el juego, su coincidencia, implica, también, pensar en el modo en que opera la naturaleza. Apunta Bataille: “[...] no solamente los animales juegan, la *naturaleza* entera puede ser contemplada como un juego [...]”<sup>56</sup> La naturaleza es plena y vasta, su modo de ser es el derroche que colma al mundo de formas inútiles, bellas o monstruosa, que no tienen ni finalidad ni razón. No tienen ni buscan justificación alguna, tan sólo la necesidad de juego que plasma la exuberancia y la diversidad de la vida; es decir, el don es el principio bajo el cual opera la naturaleza como creación y destrucción a la vez. En este sentido, podemos suponer que una de las cualidades que distingue al *sapiens* es la necesidad de juego. Si la suspensión del tiempo de trabajo, *el tiempo salido de sus goznes*, implicó la aparición del

---

<sup>55</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.154.

<sup>56</sup> Bataille, Georges. *La felicidad...*, p.186.

arte es porque el juego no formaba parte de la vida del *faber*, al menos no con esa plenitud. Pero en el *sapiens*, la necesidad de juego irrumpe el orden del tiempo con la más plena soberanía. Al respecto, Bataille afirma: “el *Homo faber* [...] no se internó por esta vía a la que lo habría conducido el juego. Sólo el *Homo sapiens* [...] que le sucede, la emprendió. La emprendió de modo tan resuelto que un arte lleno de maestría –de genio- no tardo en producir sus primeros esbozos.”<sup>57</sup>

La interrupción del tiempo del trabajo, la transgresión de lo prohibido, manifiestan la exuberancia humana; sensibilidad que es reflejo de su vida interior. El juego, afirma Bataille, “tiene la capacidad de hacer perceptible la caprichosa libertad y encanto que anima los movimientos de un pensamiento soberano, no sometido a la necesidad.”<sup>58</sup> El juego impugna cualquier necesidad, salvo la necesidad del juego mismo, por ello, es un acto soberano que consiste en el exceso, pero también, en el derroche. El juego del arte acciona la energía excedente del artista, no obstante, tal excedente debe ser gastado en el juego mismo como acto de creación-donación. El juego es un acto de creación de realidad sensible que conduce al creador, al artista, a transgredirse al punto de excederse, agotarse, derrocharse; el creador es un vidente que plasma sus sensaciones, siguiendo como único patrón el modelo que la naturaleza le ha donado. Como apunta Klee: “Así como un niño nos imita en su juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las fuerzas que han creado y siguen creando el mundo.”<sup>59</sup>

Es por medio del juego, cuyo fin no depende más que de sí mismo, que el *sapiens* transmite la virtud y el esplendor del arte como lo inútil y lo desinteresado que no busca más fin que sí mismo. Pero además, la relación del arte con el trabajo tiene un valor de oposición, es decir, una protesta contra un mundo que existía. “Ninguna otra diferencia ha sido más decisiva: ésta opone a la actividad utilitaria la figuración inútil de esos signos que seducen, que nace de la emoción y se dirigen a ella.”<sup>60</sup> En esta oposición se abren dos

---

<sup>57</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.387.

<sup>58</sup> Bataille, Georges. *La felicidad...*, p.192.

<sup>59</sup> Op. cit. Klee, Paul., p. 64.

<sup>60</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.366.

órdenes del tiempo: el tiempo de juego y tiempo de trabajo, es decir, un salto, una trasgresión. Pero ¿qué significa ese salto?

El salto es la transformación radical del mundo. Una alteración fundamental en el orden del tiempo, una transgresión en el orden del trabajo. En esta alteración surge lo que se oculta a la homogeneización de los objetos, es decir, lo perturbador, lo sagrado, lo divino. En el salto, en el paso más allá del interdicto, en la transgresión, se da la disolución del ser del hombre. Es un momento de transgresión y ese momento es dirigido por el deseo, por la exigencia de un mundo más profundo. Por ello, las pinturas paleolíticas son formas de transgresión, formas prodigiosas del arte. Estas formas no tienen otro origen que el juego y la fiesta, es decir, ese momento en que se despliegan todas las posibilidades del arte. ¿La fiesta? Si, en efecto, en la fiesta, al igual que en el juego, se da el súbito levantamiento de las reglas, de la censura y la prohibición. “El escándalo, el estupor no intervenían menos, pero la vida los rebasaba de la misma manera que el juego rebasaba al trabajo.”<sup>61</sup> La fiesta es ante todo un tiempo de cese, de suspensión, debido a la excitación predominante ante la exuberancia de la vida. Como apunta Maurice Blanchot:

El arte es aquí como su propia fiesta, y Georges Bataille, siguiendo pensamientos que han jaloneado su búsqueda, muestra que las pinturas de Lascaux están probablemente ligadas a ese movimiento de efervescencia, a esa generosidad explosiva de la fiesta, cuando interrumpiendo el tiempo del esfuerzo y del trabajo, el hombre –entonces por vez primera verdaderamente hombre- en el júbilo de un breve intermedio, vuelve a las fuentes de la sobreabundancia natural [...] <sup>62</sup>

La fiesta, interrupción y movimiento de efervescencia a la vez, es la puesta en juego del hombre y, en esa puesta en cuestión, el arte adquiere la forma de la transgresión. Con razón Bataille dice: “ [...] el arte, el juego y la transgresión sólo coinciden asociados, en un acto único de negación de los principios que presiden la regularidad del trabajo”. <sup>63</sup> En ese acto se niega la regularidad impuesta por el trabajo, ya que el arte sólo existe en el mismo instante en que la transgresión aparece. La transgresión suspende la prohibición, más no la

---

<sup>61</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.389.

<sup>62</sup> Op. cit. Blanchot, Maurice., p. 13.

<sup>63</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.391.

elimina. Entre lo prohibido y la transgresión existe una experiencia contradictoria donde la angustia tiene como contrapartida un profundo sentido del deseo que la sobrepasa. En este sentido, “[...] el arte expresa ese momento de transgresión religiosa, que es el único en expresarlo con la suficiente seriedad y que es la única salida. Es el estado de transgresión que el deseo dirige, la exigencia de un mundo más profundo, más generoso y prodigioso la exigencia, en una palabra, de un mundo más sagrado.”<sup>64</sup>

Transgresión, angustia, y prohibición coexisten entre sí. La transgresión es la experiencia del pecado y lo sagrado, a la vez. La transgresión mantiene lo prohibido, pero sólo bajo la condición de gozar de él. Por ello, la transgresión es el desgarrar y la deformación que expresa la más pura expresión del arte. Los *estallidos de la vida*, lo que sobrepasa al hombre, el juego y la fiesta es lo que en el fondo de esas cavernas anuncian esas pinturas. “Cada obra de arte tiene aisladamente un sentido independiente del deseo de portento que le es común con todas las demás. —escribe Bataille— Pero, de antemano, podemos decir que una obra de arte en la que tal deseo no es palpable, o es débil e interviene apenas, es una obra mediocre”.<sup>65</sup>

La Irrupción del tiempo de trabajo es el tiempo en que el *Homo sapiens* rompe con su fundamento, con las reglas, con las ataduras que mantenían encerrada su fuerza y su debilidad, es decir, su voluntad de creación y el despliegue de la autonomía de su imaginación. Y es justo en esa ruptura cuando pone en cuestión su origen.

Una puesta en cuestión que lo hace retornar a lo anterior, a sus estados primordiales, a su inmensidad soberana. Pero al retornar no niega sino que afirma su existencia y la glorifica. ¿Qué es lo que afirma? Su lado sensible. Para Bataille, la mayor aportación del *Homo sapiens* no fue el conocimiento sino el arte. No es el *Homo sapiens* sino más bien, como se plantea en el filme de Herzog, *Homo espirituales* o, desde la perspectiva de este escrito, *Homo sensibilis* como deberían ser reconocidos los hombres del paleolítico.

---

<sup>64</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.390.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.392.

Las pinturas de las cuevas se manifiestan con un poder de afirmación y expresión cuya articulación es el arte. En el arte el deseo vuelve porque éste exige la libertad y la fuerza para romper prohibiciones. El arte paleolítico es origen del arte porque explora, afirma y suscita lo que estaba antes y, al mismo tiempo, lo que aún no es y, en esta conmoción creadora, devela la interpenetración entre tiempos. Es plenitud del arte al abrir al hombre al descubrimiento de lo más íntimo de su ser. Es retorno porque revela al arte como una unidad restablecida. Es fisura porque en esta brecha abierta hay tránsito, comunicación y creación de una realidad sensible que hace emerger al hombre a partir de su propia obra. Pero en esta fisura, al ser consciente de su lado sensible, es también consciente de su finitud.

Lascaux o Chauvet no dejan de asombrarnos porque esas imágenes son la anunciación de la vida que devela el juego del nacimiento y la muerte. “Lo que el arte es antes que nada, y lo que sigue siendo por encima de todo, es un juego.”<sup>66</sup> El origen es tan sólo el tiempo diferido que nos muestra el sentido encubierto del arte, porque como apunta Bataille ” [...] el verdadero juego es el que plantea la cuestión de la vida y la muerte.”<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.375.

<sup>67</sup> Bataille, Georges. *La felicidad...*, p.201.



## II

El neanderthaliano aparentemente sólo conoció de la vida humana la actividad útil que implicaba el discernimiento. Sí es posible juzgar, tras el paso de un tiempo tan largo, la muerte, una vez dilucidada, introducía en la conciencia algo distinto a la claridad y a la limitación de los objetos que los rodeaban. Pero la muerte también pudo –y sin duda así fue- aportar algo más que un elemento negativo: esa especie de inmensa fisura que no ha dejado de abrimos a otras posibilidades fuera de la acción eficaz.<sup>68</sup>

Georges Bataille

¿Qué introduce la muerte? ¿Cuáles son esas otras posibilidades de las que habla Bataille? Las pinturas paleolíticas son imágenes que apelan una experiencia sensible y no una explicación lógica. La experiencia de Lascaux se sitúa más allá de las palabras. Las pinturas de estas cuevas son caminos de contagio que no se limitan a lo inaprensible que fluye desde el interior, sino también desembocan hacia el exterior, abriéndose incesantemente a lo que brota de ellas. Lascaux y Chauvet son una belleza subterránea revelada por el caos y el azar. Su presencia nos afecta, pues ésta irradia el primer destello del arte y la humanidad. ¿Qué nos extraña y seduce al mismo tiempo en Lascaux? El presenciar que en sus inicios el arte se revela como una eterna renovación.

El tiempo vacío es la vuelta del tiempo, pero sólo a partir de un deseo soberano. Anteriormente dijimos que en el origen, la imagen exige una desfundamentación y esa exigencia es próxima al deseo. Sí en el retorno del tiempo no hay ni hábito ni memoria es porque el deseo los ha anulado, los ha puesto en juego. El tiempo salido de los goznes es el retorno, retorno del deseo. En condiciones normales, el tiempo es anulado, encerrado en un sistema de configuraciones. Pero cuando los movimientos del deseo rompen esas formas previstas, el tiempo es liberado.

El deseo invoca a la imagen. Ante el deseo, el hombre vuelve a ser soberano al ser arrojado al vacío. El tiempo vacío comunica la angustia, pero también el éxtasis ¿Angustia y éxtasis? La fisura es una brecha abierta donde hay tránsito

---

<sup>68</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p. 380.

y comunicación. Pero el grado de intensidad alcanzado en esta brecha abierta produce un estado de angustia donde la razón parece desmoronarse: “[...] el inconsciente desea, y no hace más que desear [...] el deseo [...] aparece no ya como una potencia de negación, ni como el elemento de una oposición, sino como una fuerza de búsqueda, cuestionante y “problemática”, que se desarrolla en otro campo que el de la necesidad y satisfacción”.<sup>69</sup>

El tiempo vacío es la forma última de lo problemático, de las preguntas y respuestas. Es la fuerza de búsqueda, energía neutra y desplazable que se presenta justamente ante lo desconocido. Esta fuerza es prolongación del instinto y la sensación; voluntad de vivir, voluntad de crear. Sí las pinturas de las cuevas despliegan el arte en todo su esplendor es porque éstas expresan la exuberancia de la vida en su nacimiento y en su muerte. Sí el *Homo sapiens* es un ser sensible es porque también es sensible de la muerte. La muerte, como forma pura, introduce en lo distinto, lo ilimitado, lo impensado. Es lo que Deleuze marca tan profundamente cuando dice: “El tiempo vacío, fuera de sus goznes, con su orden formal y estático riguroso, su conjunto aplastante, su serie irreversible, es exactamente el instinto de muerte”.<sup>70</sup>

El instinto de muerte es una fisura que introduce otras posibilidades en lo humana. Posibilidades de creación y no de imitación; posibilidades fuera de la acción eficaz del trabajo donde el arte pone en juego el frágil ordenamiento de la existencia causando estados de éxtasis y derroche. En el éxtasis y el derroche nace un desequilibrio donde sólo predomina lo no-consciente el y no-saber.

Éxtasis y derroche son estados de indiferencia, también, de comunicación. Éxtasis y derroche son actos vivos que nos introducen en el espacio de las sensaciones donde lo “real” y “verdadero” se desvanece, prevaleciendo tan sólo lo extático, es decir, la presencia de lo sagrado, lo prohibido, lo profano, lo erótico. Al ser sensible a la muerte, el hombre es también sensible de la violencia exasperada que irrumpe el curso habitual del orden establecido,

---

<sup>69</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia ...*, p.168.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.175.

abriendo paso a lo singular como resultado de la creación. En Lascaux se configura el mundo del interdicto y la transgresión, del nacimiento y la muerte, de la destrucción y la creación por medio de la imaginación que no representa, sino que crea la visión extática del mundo.

El hombre de Lascaux ya no se somete solo a la acción utilitaria; el *sapiens* es un ser fisurado por una voluntad creadora que expresa la agitación instintiva: el deseo y la intensidad de sensaciones puras, inmediatas, a través del arte. Es en lo no-consciente y en el no-saber donde opera la imaginación en su más plena expresión creadora haciendo del arte un acto pleno de voluptuosidad. Dice Bataille, citando a Malcom de Chazal: “La voluptuosidad es la carta sin respuesta. Es la botella al mar que flota hacia la eternidad. Es la única sensación sin impacto de repercusión. Como el agua que no puede remontarse a su fuente, es también el único placer irrepetible.”<sup>71</sup>

Desde esta óptica, la palabra voluptuosidad será entendida en un sentido amplio y no en el que se le otorga habitualmente. “La voluptuosidad en efecto – apunta Bataille– no puede ser definida como una categoría lógica. En el mismo momento en que se habla sobre ella, la potencia del lenguaje es irrisoria.”<sup>72</sup> ¿A qué nos referimos con esto? Ya antes dijimos que la mayor aportación del *sapiens* era la sensibilidad. Sin lugar a dudas, se puede decir que los dos mayores fenómenos sensoriales de la existencia son la vida y la muerte. Lo que nos hace profundizar en la vida y en la muerte es justo la voluptuosidad. “Pero las facetas de su resplandor están centradas en una visión que generalmente funda una sensación de transparencia, de penetrabilidad, de inmanencia de todas las cosas y de los seres entre sí.”<sup>73</sup>

La voluptuosidad es resolución y deslumbramiento, pero también un gasto, el más fuerte. Las imágenes exaltadas de las cuevas son esa agitación voluptuosa que suspende la angustia y, al mismo tiempo, la profundiza. Las líneas, los colores y las formas que se plasman en las paredes responden al

---

<sup>71</sup> Bataille, Georges. *La felicidad...*, p. 94.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 93.

ciego instinto de los órganos que obedece no a un organismo, sino a la seducción y la pasión. Lascaux es una encrucijada donde convergen los sentidos, la mente, el cuerpo y el alma. En esa encrucijada se muestra el umbral donde la destrucción y la creación muestran su inconfesable unidad. En esta unidad, el arte es resultado de un juego erótico que concilia lo físico y lo sensible.

Las pinturas paleolíticas expresan la voluptuosidad del arte por medio de actos de existencia; amor por la soberanía de la vida, juegos corporales donde se expresa la sangre, el sudor, la vida y la muerte; totalidad que expresan una alegría puramente sensual. Al respecto, de Chazal citado por Bataille apunta:

Pero siendo la voluptuosidad la encrucijada universal de los sentidos, de la mente, del cuerpo y del alma, y siendo un lugar-estado donde muerte y el nacimiento se encuentran a medio camino, y donde el hombre completo se confirma en sí mismo, la voluptuosidad es por esa razón incluso la mayor fuente de conocimiento y el más vasto campo de estudio de los mecanismos profundos del ser humano.<sup>74</sup>

Las cuevas de Lascaux son ese lugar-estado donde la creación y la destrucción convergen, y donde el arte, al igual que el hombre, se afirma en sí misma. La voluptuosidad funda la penetrabilidad entre seres y esa penetrabilidad colma al arte del más profundo sentido de intimidad: lo más íntimo es el erotismo.

---

<sup>74</sup> Bataille, Georges. *La felicidad...*, p. 93.

### 1.3. SENTIDO PLASTICO: LO CONTINUO Y LO DISCONTINUO

#### I

“El erotismo abre a la muerte.  
La muerte lleva a negar la duración individual”.  
Georges Bataille

El erotismo destruye la existencia discontinua y abre una comunicación cuyo único fin es la continuidad. Pero, ¿qué relación ontológica existe entre el arte, las imágenes y el erotismo? ¿En que sentido el erotismo abre una continuidad y, cuál es su conexión con las pinturas de Lascaux? El erotismo es lo más íntimo del hombre; abre a la penetrabilidad y transparencia entre los seres vivos y las cosas donde se vislumbra la exuberancia de la vida, pero en esa exuberancia está expresada también la muerte. Apunta Bataille en *El Erotismo*: “Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento.”<sup>75</sup> Entre vida y muerte, entre la creación y destrucción se esboza una interconexión donde se afirma la humanidad, a la vez, el arte. Pero esa afirmación es principalmente producto de la violencia. Bataille afirma que: “[...] el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre el más violento.”<sup>76</sup>

Anteriormente habíamos dicho que la irrupción del orden del tiempo con la que se vincula el arte en sus orígenes es la irrupción del tiempo de trabajo. Irrupción que se expresa como un acto que violenta el orden y el hábito de la vida utilitaria. Pero también, violencia que aniquila al actor que ejecuta la obra útil, dando lugar, en cambio, al vidente, al creador colmado de un estado de “clarividencia” que expresa una “religiosidad cósmica”, como apunta Cezanne:

Cuando no se pinta sin vigor, sino de forma tranquila y continua, no puede dejar de brindar un estado de clarividencia, muy útil para orientarnos con firmeza en la vida.

---

<sup>75</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*. Adriana Hidalgo editora. Argentina, 2008, p. 12.

<sup>76</sup> *Idem*.

Todo se sostiene. Entiéndase bien: si mi tela está saturada de esa vaga religiosidad cósmica que me emociona, que me vuelve mejor, irá a tocar a los demás en un punto tal vez que ignoren de su sensibilidad.<sup>77</sup>

El arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad sumerge al creador en una “religiosidad cósmica” donde predomina la despersonalización, la no-consciencia y el no-saber, despertando una sensibilidad desconocida; olvido de sí que refleja en el arte la plenitud creadora que no le falta ni le sobra nada. Bataille afirma: “El terreno de erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación.”<sup>78</sup> El arte es erótico, es violencia que emancipa las sensaciones, la imaginación y el pensamiento de cualquier sistema preestablecido, expresando en su lugar imágenes que llevan hasta el límite cada sensación y cada pensamiento.

Al inicio, buscábamos aproximarnos a una postura para abordar ontológicamente la imagen, encontrando que desde la óptica de la representación la imagen era tan sólo un punto de acomodación que se inscribía en un concepto general que la determinaba como un objeto producido por la mano humana; un cierto dispositivo que buscaba transmitir al espectador un discurso sobre el mundo real a través de la representación del espacio y del tiempo, determinado por un modelo que se fundamenta por una intención universal de orden narrativo, es decir, de un orden histórico. No obstante, al explorar las pinturas de Lascaux encontramos que las imágenes no podían ser pensadas bajo tales preceptos, pues lo que reflejan estas pinturas es la plena soberanía del arte que, a través de una violencia creadora, da lugar a imágenes que expresan una experiencia interior que escapa a cualquier categoría. El arte en su(s) origen(es) se revela ante todo como un acto erótico. Acto de creación suscitado principalmente por la violencia que destruye y crea a la vez. “Lo más violento para nosotros es la muerte [...]”<sup>79</sup> La violencia pone todo en juego desvaneciendo toda certeza. Siguiendo el pensamiento de Didi-Huberman, el surgimiento de un nuevo objeto que ver, un nuevo problema que pensar es provocado ante todo por la violencia.

---

<sup>77</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 183.

<sup>78</sup> Bataille, Georges. *El erotismo...*, p. 12.

<sup>79</sup> *Idem.*

“¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser en los que toman parte en él?”<sup>80</sup> Pero en esa violación no hay individualidades sino una fusión, una disolución relativa, una inmanencia que expresa el acto de creación del arte. La violencia pone en juego, conmueve íntimamente. Conmoción creativa que da origen a una relación estética entre el hombre y la naturaleza, es decir, con lo sensible. “El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser,-escribe Bataille- tal como esta constituido en el orden de la continuidad.”<sup>81</sup>

Lascaux nos aproxima a pensar el paso, el salto del estado normal al estado erótico; una transgresión del tiempo de trabajo, es decir, de la actividad útil que configura al hombre como un proyecto de fines e intereses, una discontinuidad productora. Pero, en el paso al estado erótico, descubre en él una sensibilidad creadora que impregna al arte de un profundo sentido de deseo, que es como la impronta que distingue a una imagen erótica de las que no lo son. Esta diferencia, que en las imágenes eróticas se plasma como deseo, violencia y transgresión, no es más que la huella de la disolución del ser en un orden que no es más el orden del trabajo, sino un *continuum*<sup>82</sup> donde se expresan las infinitas composibilidades e imposibilidades de las imágenes.

Bataille afirma: “Toda operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es, en su estado normal [...]”<sup>83</sup> Toda operación erótica artística opera bajo la destrucción y la creación. Destrucción de las estructuras impuestas por la representación. Creación de modos singulares de expresión. Un *continuum* que introduce sensaciones puras, es decir, sensaciones emancipadas de toda estructura impuesta por la representación, ajenas a cualquier sistema emocional preestablecido,

---

<sup>80</sup> Bataille, Georges. *El erotismo...*, p. 12.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp.12-13.

<sup>82</sup> Al respecto, tomamos prestado de Deleuze el concepto de continuum, de acuerdo a lo siguiente: “El mundo expresado está hecho de relaciones diferenciales y singularidades contiguas. Forma precisamente un mundo en la medida en que las series convergen con las que dependen de las otras: *esta convergencia es la que define la “composibilidad” como regla de una síntesis de mundo.* La extraordinaria noción de composibilidad se define pues como un continuum de singularidades, teniendo la continuidad como criterio ideal la convergencia de series.” En, Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós. Barcelona, 2001, p. 125.

<sup>83</sup> Bataille, Georges. *El erotismo...*, p.13.

sensaciones que sobrepasan cualquier emoción habitual u ordinaria, provocando pensamientos que están más allá de cualquier pensamiento.

Al respecto, Maurice Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu* afirma que la cualidad, la luz, el color, la profundidad están ahí ante nosotros, despiertan un eco, son presencias: “Son el adentro y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituye todo el problema de lo imaginario.”<sup>84</sup> Un *continuum* expresa un inmenso anhelo de renovación sensitivo, trazando serie de instintos, intensidades y sensaciones que devienen en presencias; presencia que, como apunta Merleau-Ponty, es el adentro y el afuera del adentro, duplicidad del sentir que signa la imagen como un sensible.

“Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas –escribe Bataille– [...] una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos.”<sup>85</sup> Las cuevas de Lascaux expresan una obscenidad, es decir, una perturbación de los cuerpos en su estado normal, pero también una perturbación del orden del tiempo. Una imagen erótica cuestiona, más no responde nada, es inútil, ya que como subraya Bataille ” [...] la abertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto sólo el erotismo aporta.”<sup>86</sup>

La abertura a la continuidad es sólo sentida, no apela a una lógica tradicional sino a una lógica de sensaciones que nos remiten a ese punto de convergencia donde nace la humanidad y, a la vez, nace el arte. El secreto del arte, el secreto de las imágenes, comunica mundos posibles. Secreto erótico sólo confesado a obras que a través de la transgresión, la violencia y la voluptuosidad comunican la más profunda intimidad del ser, es decir, ese punto donde convergen multiplicidades, la destrucción y la creación, la vida y la muerte, el éxtasis y el derroche, disolución que en el arte se expresa como un

---

<sup>84</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1986, p. 20.

<sup>85</sup> Bataille, Georges. *El erotismo...*, p. 14.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp.17.



eterno recomienzo. En este sentido, Merleau-Ponty afirma que: “Lo que se llama inspiración debería ser tomado al pie de la letra: hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quien ve y quien es visto, quién pinta y quien es pintado [...] La visión del pintor es un nacimiento continuado.”<sup>87</sup>

El *continuum* al que nos abre el erotismo es ontológicamente más cercano a la desmesura que a un orden de sucesiones cronológicas. Es una conmoción íntima en donde convergen violencias fundamentales. En el orden de lo *continuum* las líneas, los colores, las formas animales plasmadas en las paredes de las cuevas no dejan de diferenciarse a cada momento. Pero, siguiendo la reflexión de Merleau-Ponty, la diferenciación en un *continuum* no es separación sino la necesidad de expresar el nacimiento continuado del arte. Ningún elemento que lo conforman anula o reduce a los otros, cada uno de ellos subsiste en los otros, disolviéndose y diferenciándose a la vez. Cézanne afirma que: “En la pintura vemos todo lo que el hombre ha visto. Todo lo que ha querido ver. Somos el mismo hombre. Yo añadiré un eslabón a esa cadena coloreada: mi eslabón azul.”<sup>88</sup> Las pinturas de Lascaux expresan un *continuum*, síntesis de un todo que cambia, un todo abierto que comprende las multiplicidades del ser: el hombre, el animal y la naturaleza; el tiempo y el espacio.

Los animales pintados en la pared de Lascaux no están ahí como está la hendidura o la hinchazón del calcáreo. Tampoco están en otra parte. Un poco hacia delante, un poco hacia atrás, sostenidos por la masa de la que se sirven hábilmente, los animales irradian alrededor de ésta sin romper jamás su impalpable amarra. Me sería difícil decir dónde está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en un lugar; mi mirada pasea en él como en los nimbos del Ser[...]<sup>89</sup>

Las cuevas paleolíticas son expresión de la pasión, reflejo de un desorden violento; una imagen erótica que nos sume en la más profunda contemplación extática mezcla de sensaciones y pensamiento que revela las diferentes

---

<sup>87</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p.25.

<sup>88</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 183.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp.19.

composibilidades del ser, es decir, de la vida y la muerte. La irrupción del tiempo de trabajo expresó la ruptura en la discontinuidad de un ser que experimentó la magia, el milagro y lo divino de la continuidad. En ese encuentro, el arte nace como posibilidad de sensibilidad y creación. El arte, al menos el arte pleno, es erótico por que expresa imágenes que no se someten a la representación de lo existente, sino que buscan en la continuidad una la ley subterránea que traza el arte por venir. El arte es el retorno de la eternidad, de la continuidad expresada como un acto de creación.

## II

“El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte.

Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas,  
es como rechazo de la nada y para prolongar la vida.

La plástica es un terror domesticado.

De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social,  
la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes”.

Regis Debray

Para Debray el nacimiento de la imagen está estrechamente ligado con la muerte. La imagen arcaica, siguiendo el planteamiento de Debray, se encuentra atravesada por la muerte al abrir al hombre hacía lo desconocido y lo inexplicable. En este sentido, Debray apunta que la imagen en sus inicios es una prolongación de la vida; rechazo de la nada, pero a la vez, exaltación de la necesidad de fijar la vida a través de imágenes.

Las imágenes en su nacimiento expresan un signo sensible de la vida y la muerte, un orden-caos que refleja lo diverso de la existencia. Prolongación que se expresa como un insistente retorno. Con respecto al eterno retorno, en *Lógica del sentido*, Deleuze afirma lo siguiente: “El secreto del eterno retorno consiste en que no expresa de ninguna manera un orden que se oponga al caos y que lo someta. Por el contrario, no es otra cosa que el caos, la potencia de afirmar el caos.”<sup>90</sup> Desde esta óptica, la imagen es retorno, no de lo mismo sino de lo diferente. Retorno que expresa la potencia de afirmar el caos por medio de signos sensibles que reúnen el misterio y el enigma de la vida. Ante la muerte, la cual expresa el caos y la catástrofe que signan la existencia, el hombre presenció por vez primera lo sobrenatural, lo desconocido, lo inexplicable y, este hecho, lo abrió al mundo de lo sensible, es decir, a lo más íntimo del ser, el éxtasis y el derroche, por oposición al orden y hábito de la vida utilitaria impuesta por el trabajo.

El arte expresa ese escalofrío ante lo desconocido que nos conduce a lo más puro de las sensaciones, lo singular de la existencia, como las sensaciones

---

<sup>90</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p. 265.

que Cézanne expresa a través del color: “Si hago mediante el misterio de mis colores compartir a los demás el escalofrío ¿acaso no tendrán un sentido de lo universal más obsesivo tal vez, pero tanto más fecundo y delicioso?”<sup>91</sup> Lo más íntimo del ser: lo múltiple que revela la interrelación entre el hombre y la naturaleza, lo universal, lo obsesivo, fecundo y delicioso conlleva a sentir lo perecedero, pero también, lo eterno, lo sagrado, lo divino. Más adelante, este texto Cézanne afirma:

¿Los árboles sensibles? ¿Qué hay en común entre un árbol y nosotros? ¿Entre un pino tal como se me presenta y un pino tal como es en realidad?[...] ¿No sería la realización de esa parte de la naturaleza que al caer ante nuestros ojos nos da el cuadro? [...] Sentiríamos, al verla, la relatividad de todas las cosas respecto a nosotros, respecto al hombre.<sup>92</sup>

Sensaciones puras, presencias que sólo acontecen ante la disolución del hombre en la continuidad del ser, en la pérdida de su discontinuidad. Afirmación de lo múltiple, de lo diferente interiorizado que conduce a estados de estupefacción en donde convergen el arte, la naturaleza y la humanidad en una existencia estética. Al respecto Debray apunta: “[...] la estupefacción ante los despojos mortales, descarga fundadora de la humanidad, llevaría consigo a un mismo tiempo la pulsión religiosa y la pulsión plástica.”<sup>93</sup> Un innegable lazo se extiende entre el arte y el caos. Trazo que esboza el juego erótico de sensaciones que expresan, por medio de imágenes, la exuberancia de la vida. “El erotismo – dice Bataille- es la aprobación de la vida hasta en la muerte.”<sup>94</sup>

Aprobación, o nos atreveríamos a insinuar afirmación, que en el arte adquiere su punto más álgido. Aprobación cuya expresión inmediata son imágenes que dislocan los sentimientos y emociones en sensaciones puras, y la consciencia en estados de no-consciencia y no-saber. En este sentido, proponemos que en una imagen erótica operan tres afirmaciones fundamentales del arte: la inversión del sentido de muerte, catástrofe que no es más destrucción que creación, éxtasis y derroche; los tránsitos entre los estados de ser y no-ser

---

<sup>91</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 180.

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> Op. cit. Debray, Régis. p.27.

<sup>94</sup> Bataille, Georges. *El erotismo...*, p. 8.

donde se originan las preguntas e interrogantes, es decir, lo neutro, lo indiferenciado y; el tiempo vacío, no subordinado a un orden cronológico, es decir, lo excéntrico y anacrónico. En los capítulos subsecuentes, nos aproximaremos a estos aspectos a través de los conceptos de catástrofe, éxtasis y excentricidad. A través de estos conceptos, como plantea Deleuze, "Se reúne así las condiciones de la experiencia real y las estructuras de la obra de arte: divergencias [...], descentramientos [...], constitución del caos que los comprende, resonancia interna y movimiento de amplitud, agresión de los simulacros."<sup>95</sup>

¿Simulacros? A partir de estas ideas de Deleuze, podemos leer la imagen, como forma erótica que opera como un simulacro, es decir, como imagen sin semejanza ni analogía. "La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza."<sup>96</sup> La imagen-simulacro involucra sistemas excesivos que vinculan lo diferente, lo múltiple, lo fortuito en un *continuum*. "El simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud."<sup>97</sup> El simulacro no es semejanza, pasa por diferentes orígenes sin centro, sin inicio ni fin, no sigue modelo alguno de representación. "Si el simulacro tiene aún un modelo, es un modelo diferente, un modelo de lo Otro, del que deriva una desemejanza interiorizada."<sup>98</sup> Semejante imagen parte del caos-catástrofe, a partir de lo cual surge lo que antes no existía. "La "catástrofe" –dice Bataille- es la más profunda revolución – es el tiempo "sacado de sus goznes"-: el esqueleto es su signo, a la salida de la corrupción, de la que se desprende su ilusoria existencia".<sup>99</sup>

La imagen como representación sistemática nos resultaba una falsa selección porque renunciaba a un concepto propio en provecho de las exigencias de un concepto general, exigencias planteadas desde Platón y que siguen hasta el Renacimiento. "El platonismo funda así todo el ámbito de la representación lleno de copias-iconos [...] en relación intrínseca al modelo o fundamento."<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p.262.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.259.

<sup>97</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p.259.

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.172.

<sup>100</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p.261.

La emergencia de una reflexión en torno a Lascaux como tal no habría sido resultado de un recorrido histórico factual y contextual, mucho menos del ámbito platónico de la representación, sino de un momento aberrante. Es la violencia, es la incongruencia, es la inverificabilidad lo que hace del surgimiento de Lascaux pensar lo no-pensado. Desde esta óptica, Lascaux nos ha parecido tener otro sentido: un sentido erótico que despliega formas extremas, simulacros, donde la imitación no tiene lugar, tan sólo la creación a partir de la indiferencia, el éxtasis, el derroche y la excentricidad del arte.

Las pinturas de Lascaux son una experiencia interior, expresión de una voluntad y una virtud creadora. Potencia decisiva que pone en cuestión el orden establecido al crear lo que antes no existía. “Es la esencia del valor, del corazón, del ser mismo.”<sup>101</sup> Esencia de la vida que no tiene otro medio de expresión que el arte. En este sentido, la imagen en su(s) origen(es) es ruptura de lo conocido, al mismo tiempo, apertura a lo desconocido. Intersticio donde aparece la exuberancia de la vida, es decir, lo erótico.

El erotismo de la imagen expresa un cuestionamiento desde lo más íntimo del ser, es decir, desde la disolución del hombre como individuo. Por ello, la imagen erótica es sensación pura que expresa el perecer y el surgir, también, la confluencia de estados de no-consciencia y no-saber, la experiencia interior y a la vez su reflexión. “La estética sufre de una dualidad desgarradora, Designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de experiencia posible, del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real. 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, aparece entonces realmente como experimentación.”<sup>102</sup>

Siguiendo las ideas de Deleuze, podemos sugerir que la operación erótica en el arte nos abre a una experimentación que reúne la experiencia interior y su reflexión, es decir la convergencia de las sensaciones y los pensamientos. Experimentación que en su origen tiene la impronta del erotismo, ante todo, de

---

<sup>101</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.118.

<sup>102</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p.262.

lo sagrado. Impronta de lo sagrado que persigue al arte y, como apunta Cezanne, es la expresión lúcida que se plasma en la pintura: “Cuando pienso en aquellos primeros hombres que grabaron sus sueños de caza bajo la bóveda de una caverna o en los buenos cristianos que pintaron su paraíso al fresco en la pared de los cementerios, que se hicieron a sí mismos, que se hicieron todo: ¡su oficio, su alma, su impresión!”<sup>103</sup> Experimentación de lo real y lo posible donde el erotismo y lo sagrado no se pueden sostener uno sin el otro.

Las pinturas de las cuevas son el primer signo visible de lo sagrado; sensación del mundo inseparable del arte por venir. Como se plantea en la película de Herzog, adentrarse en el mundo sagrado de las pinturas paleolíticas nos conduce a dos modos de experimentación: la fluidez y la permeabilidad. La fluidez se expresa en los cambios y las deformaciones del hombre al animal o del animal al hombre, su disolución. La permeabilidad en la transgresión de las barreras entre el mundo de los espíritus y el mundo de los hombres, lo continuo.<sup>104</sup> La fluidez y la permeabilidad son afirmaciones del arte que abren al hombre a la experimentación, ya que como apunta Elie Faure: “El arte es una llamada a la comunión de los hombres”.<sup>105</sup>

Las cuevas de Lascaux son expresión de un *continuum*. Expresión de técnica y sensación que da lugar al arte, a la creación de mundos posibles. Figuras animales, movimientos exuberantes, momentos solemnes. Tensiones entre los instintos que muestran la comunión de la vida y la muerte. Pero, también, la comunión de la animalidad y la humanidad disuelta en la multiplicidad, en la amistad. Como afirma Cezanne con respecto a la pintura, al genio, y a las sensaciones: “¿Dónde está el aire, la ligereza densa? El genio consistirá en desprender la amistad de todas esas cosas al aire libre, en la misma subida, en el mismo deseo. Pasa un minuto del mundo. ¡Pintarlo en su realidad! Y para ello olvidarlo todo. Convertirse en sí mismo. Ser entonces una placa sensible.”<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 165.

<sup>104</sup> “Cave of Forgotten Dreams (Francia, Estados Unidos, Canadá, 2010).

<sup>105</sup> Faure, Elie. *Historia del Arte. El arte antiguo*. Alianza Editorial. Madrid, 1990; p. 36.

<sup>106</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 164.

En las paredes de las cuevas se expresa la vida: pasión y voluntad, juego y fiesta, muerte y vida que descubren al hombre y al arte como singulares dentro de una multiplicidad. Lascaux es un milagro, es lo perenne de lo precario. Esa perennidad que nos traspasa es la expresión del arte que por medio de imágenes revela al hombre como un ser sensible.



## 2. IMAGEN EXTÁTICA

### 2.1. LA ZONA GRIS: SUPRESIÓN, INDIFERENCIA, COEXISTENCIA Y PRESENCIA

#### I

“[...] el arte sólo es inmediatamente la representación de la indiferencia en cuanto tal (el hecho de que solo sea indiferencia la convierte en la imagen reflejada).”

Friedrich W.J. Schelling

Pensar la imagen en su(s) origen(es) es sin duda un tema problemático, ya que, aproximarnos al origen parece sugerir la supresión de todo presupuesto. ¿A qué refiere esto? ¿Acaso la naturaleza de la imagen invoca, desde su concepción más íntima, hacer *tabula rasa*, un partir de cero? Pero, ¿partir de cero es un punto de partida, el final, o simplemente un punto intermedio, móvil, entre las existencias y las insistencias? Recordemos las ideas de Benjamin en torno al origen. El origen aún cuando se considera una categoría histórica, para este autor se relaciona con el devenir y el declinar. El origen, antes que coincidencia, implica la fractura y el desgarramiento de la representación sistémica, de lo fáctico, es decir, la ausencia de todo presupuesto. Por ello, dice Benjamín, pide ser reconocido como restauración, restitución, como lo inacabado y siempre abierto. El origen es ante todo una catástrofe que potencia lo que está en camino de ser

Ante estas ideas, aproximarnos a las pinturas paleolíticas implicó la supresión de todo presupuesto, ya que pensar estas pinturas a partir de un presupuesto dado nos hubiera llevado una vez más a pensar la imagen desde los modelos de la representación. Ante las pinturas de Lascaux, la supresión de todo presupuesto nos ha puesto ya a medio camino: entre las preguntas sin respuesta y los problemas sin resolver. Sobre todo, nos ha situado en la instancia paradójica que se abre entre la catástrofe y el origen de todo acto de creación. Pero, también, en todo acto de ver y pensar una imagen.

Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* explora la potencia crítica de las imágenes, afirmando que: “Tal vez la imagen sólo pueda pensarse radicalmente más allá del principio de imitación.”<sup>107</sup> Anteriormente, habíamos dicho que las pinturas paleolíticas nos abrían a un pensamiento malicioso, un pensamiento radical que conduce a pensar las imágenes a partir de lo no-pensado. Por ello, resultó imposible aproximarse a las imágenes por medio de la semejanza, la imitación o la analogía, pues estos aspectos actúan aún bajo un sistema de representaciones. Era necesario, como afirma Didi-Huberman pensar radicalmente las imágenes para develar aquello que se oculta bajo la representación. Desde esta óptica, pensemos en el *Moisés* (Mosè, 1513-1515)<sup>(2)\*</sup> de Miguel Ángel. Ante esta imagen, inmediatamente vienen a nuestra mente una infinidad de temas. Presupuestos, que de cierto modo conducen nuestra mirada y nuestro pensamiento hacia lo ilustrativo o narrativo de la imagen, es decir, a un sistema de representaciones: la historia del héroe bíblico, su descenso del Sinaí, donde Dios le ha entregado las tablas de la ley divina y el momento en que, asombrado, advierte la adoración del becerro de oro y, lleno de cólera, se alza y se pone de pie, causando con ello que las tablas caigan y se rompan. Pero, ¿sí por un momento, en lugar guiarnos por estos presupuestos, los suprimimos y, a partir de este punto, invertimos el principio de imitación y dejamos que se haga visible en la imagen eso que no se presenta ante nuestros ojos, eso que oculta lo narrativo, lo ilustrativo o la imitación? Entonces, encontraríamos ya no una obra histórica, sino una obra enigmática ajena al tiempo. “Cuando se hace capaz de abrir la escisión de lo que lo que nos mira en lo que vemos, -apunta Didi-Huberman- la superficie visual se convierte en un panel [...] que vuelve a cerrarse sobre nosotros, nos rodea, nos toca, nos devora.”<sup>108</sup> En la escisión de la mirada, veríamos la expresión de la cólera, el dolor o el desprecio, pero tan sólo como algo secundario, un espectáculo, una imitación de sensaciones establecidas por la representación, ya que lo que sería revelado en esa “superficie visual” sería una fuerza primigenia que “nos rodea”, “nos toca”, “nos devora”; una obsesión latente, siempre contenida en el mármol, volvería a nosotros de lejos esperando ser liberada para cerrarse sobre nosotros.

---

<sup>107</sup> Didi-Huberman, Gerorges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial. Buenos Aires, 2014; p. 52.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 56.

Siguiendo la reflexión de Didi-Huberman: “Ante nuestros ojos, fuera de nuestra vista: algo nos habla aquí de la obsesión como lo que volvería a nosotros de lejos, nos incumbiría, nos miraría y se nos escaparía a la vez.”<sup>109</sup> *El Moisés* expresa una obsesión. Una obsesión que nos abre a un *continuum* donde, como afirma Bataille, nos invade y a la vez invadimos a la obra por un sentido de obscenidad y desconcierto es decir, una perturbación que altera los estados de los cuerpos o, como expresa Didi-Huberman, “[...] la invasión puntual y punzante, insensata, del detalle sobre el todo.”<sup>110</sup> Obsesión de una fuerza que ha perdido su centro de gravedad, produciendo la perturbación de las sensaciones del tiempo y el espacio, liberando imágenes de manera inesperada, casi mágica. La obsesión de una imagen que vuelve a nosotros desde lejos, nos incumbe, nos mira, busca en nuestra mirada la deformación extática del espesor y la profundidad del mármol. “La inminencia inmóvil de una vida –escribe Didi-Huberman–, en ese marfil esculpido, paraliza el deseo mismo, lo aboca a una especie de impotencia (locura de la duda junto con el delirio del tacto), pero al mismo tiempo, lo hieratiza, lo fija, lo emblematiza; por tanto lo afirma y lo preserva.”<sup>111</sup> Efecto geométrico del mármol que da lugar a un movimiento inhibido, a un momento de suspensión, donde acontecen los juegos de construcción y desconstrucción que se reconstruyen en algo totalmente diferente. “El mármol es por tanto la materia de una apariencia, de aquello que se produce en un cuerpo en el que ha enloquecido y fracasado un deseo. Pero el mármol será también la materia del acontecimiento de ese deseo como tal.”<sup>112</sup> *El Moisés* expresa las efectuaciones del deseo; obra siempre inacabada, siempre obra por venir; *El Moisés* descubre los avatares en que se reconstruye una imagen al ser atravesada por las intensidades del deseo.

Jorge Juanes, en *Territorios del arte contemporáneo*, traza una serie de reflexiones teóricas en relación a diferentes momentos del arte, los cuales

---

<sup>109</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos...*, p. 94.

\* Ver anexo de imágenes

<sup>110</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada*. Pre-Textos. España, 2007; p. 67.

<sup>111</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada*, p. 97.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 139.

abordaremos a lo largo de este escrito. Con respecto a Miguel Ángel, Juanes apunta que la escultura de Miguel Ángel tiene que ver ante todo con la liberación del cuerpo: “[...] en la escultura de Miguel Ángel se verá siempre esta lucha del espíritu contra la materia, el espíritu que tiene que superar al cuerpo y que por tanto se hace cargo del cuerpo: lo altera, lo aligera; en suma, lo libera de su atadura, lo transfigura espiritualmente hablando.”<sup>113</sup> *El Moisés* es un signo sensible que se deja concebir y transfigurar ante nuestra mirada; la metamorfosis de materialidad nos provoca, nos penetra abriendo un espacio de exploración háptico donde tacto y visión se funden en un todo. Esta imagen extática, nos abre a lo que denominaremos un régimen extático donde surgen otras sensaciones y otros pensamientos. Una imagen extática nos abre, nos rodea nos provoca. “Ella “excita nuestro pensamiento” para “concebir”, como hacen los signos y las palabras “que de ninguna manera se asemejan a las cosas que significan”.”<sup>114</sup>

Pensar radicalmente en imágenes, nos adentra a pensar en la vocación estructural y geométrica del mundo de las figuras. Para Didi-Huberman el cubo es una figura para metamorfosear, figura perfecta de convexidad que incluye siempre un vacío potencial. En este sentido, el cubo de mármol del que surge *El Moisés*, es una figura indomable, da cuenta de un carácter de insuperable energía que expresa la lucha entre un éxtasis interior -una forma que busca liberarse- y una serenidad exterior -del mármol. “Su vocación estructural es omnipresente, virtual; pero igualmente virtual su vocación de dispersión para otras asociaciones, otras disposiciones modulares –que forman parte de su misma vocación estructural-.”<sup>115</sup> Sin duda, *El Moisés* es una virtualidad que nos lleva a comenzar o recomenzar el pensamiento y la mirada. Vocación de dispersión que nos sumerge en una interrogación siempre abierta a otras asociaciones. En *Pintura. El concepto del diagrama* Deleuze plantea una serie de reflexiones en torno a la pintura y los espacios-señales que se manifiestan en el acto de pintar, respecto del cubo apunta: “[...] después del arte griego el cubo ha sido la forma fundamental de las relaciones en el espacio [...] en

---

<sup>113</sup> Juanes, Jorge. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. Itaca. México, 2010; p. 63.

<sup>114</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p.10.

<sup>115</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos...*, p. 57.

alguien como Miguel Ángel: el cubo es la coordenada espacial de la figura.”<sup>116</sup> El cubo, “coordenada espacial de la figura”, manifiesta una puesta en escena donde la imagen es capaz, en sí misma, de generar otras disposiciones modulares; inquietudes de la mirada que responden a la exigencia e insistencia del éxtasis del arte.

La supresión del tema, del presupuesto, conduce las sensaciones y el pensamiento a una dispersión donde es posible modular otras asociaciones y otras disposiciones de la imagen. Pero, también, la supresión conduce al vacío siempre potencial de una imagen que abre la mirada a la pérdida de una estabilidad visible, posicionando al creador y al espectador a cierta distancia de la obra. Así, Didi-Huberman advierte: “Cercano y distante a la vez, pero distante en su proximidad misma: el objeto aurático supone por lo tanto una manera de barrido o ida y vuelta incesante, una forma de heurística en la cual las distancias –las distancias contradictorias- se experimentarían unas a otras diametralmente.”<sup>117</sup> *El Moisés* es un objeto aurático<sup>118</sup> que supone una distancia que aleja y a la vez acerca la mirada a nuevas fronteras de lo visible, es decir, a virtualidades donde se abren otras zonas de visibilidad y donde pensar, como apunta Merleau-Ponty, es “[...] ensayar, operar, transformar [...]”<sup>119</sup>

Supresión y paradoja se encuentran íntimamente ligadas en ese punto donde catástrofe y origen tiene lugar y, pensar imágenes se torna ensayo, operación y transformación. Al respecto, Deleuze afirma: “La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es la que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas”.<sup>120</sup> Vemos entonces que la instancia paradójica nos introduce en un umbral o, como dice Didi-Huberman, a un panel que nos rodea, en donde la connotación de lo común, de lo único o de lo fijo han dejado de limitar el sentido de las cosas.

---

<sup>116</sup> Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto del diagrama*. Cactus. Buenos Aires, 2007; pp. 184-185.

<sup>117</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos...*, p. 57.

<sup>118</sup> Respecto al concepto de aura, Walter Benjamin apunta: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.” en Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca. México, 2003; p. 47.

<sup>119</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p.10.

<sup>120</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós. Barcelona, 2005; p.29.

Pero, en ese desplazamiento del límite, el sentido es trastocado, dando lugar a una simultaneidad diferenciada donde sentido y contrasentido devienen a la vez. Este umbral de trastocamientos es lo que podríamos llamar en términos pictóricos *la zona gris*, es decir, el punto donde la ausencia total y la presencia máxima de color se compenetran para dar lugar a lo múltiple. Zona de reunión, o más bien, ¿de destrucción? Zona de encuentros ¿y desencuentros? ¿Acaso, sin presupuesto alguno, al entrar en la zona, lo único que vislumbro es la contradicción? o ¿acaso, en la zona, ya no existe contradicción alguna, ni supuestos, mucho menos presupuestos, sino más bien un estado de *pura indiferencia*? El acto de ver y pensar una imagen sólo se despliega en el entre-dos: en el paso de lo discontinuo a lo continuo, del caos al orden, de la catástrofe a la creación. Paradojas o interrogantes que, lejos de una respuesta, nos sitúan más bien ante una serialización<sup>121</sup>, es decir, en una síntesis de lo heterogéneo, en el entre; en ese instante que no busca respuesta ni solución posible, sino más bien el más puro estado de indiferencia.

En su hermoso libro *Filosofía del arte* Schelling nos dice que el arte sólo es *inmediatamente la representación de la indiferencia, esto la convierte en la imagen reflejada*. ¿A qué refiere esto? y ¿cuál es su relación con el acto de crear, ver y pensar una imagen? Para Schelling, la indiferencia es el punto de absoluta identidad de las potencias -diferencias y determinaciones-, es decir, es el punto extático de afirmación, diferenciación y multiplicidad; reflejo de un *continuum* que sólo el arte es capaz de expresar. Pero, la identidad en la indiferencia no se reduce a una relación de generalidades, similitudes o semejanzas que operan bajo un sistema de representación. La identidad que aquí referimos va más allá del uso habitual de este termino. La identidad es ese estado extático de no-saber, de no-consciencia, de despersonalización donde fluye libremente la imaginación creativa que planteábamos al explorar las pinturas paleolíticas.

---

<sup>121</sup> Respecto a la serialización apunta Deleuze: “[...] si consideramos, no ya la simple sucesión de nombres, sino lo que se alterna en esta sucesión, veremos que cada nombre se toma en la designación que opera y luego en el sentido que expresa [...] Esta vez se trata de una síntesis de lo heterogéneo; o, más bien, la forma serial se realiza necesariamente en la simultaneidad de dos series por lo menos.” Deleuze, Giles, *Lógica* ..., p. 66.

En este sentido, la identidad es efecto de la indiferencia porqué refleja la compenetración de diferencias y singularidades; síntesis de lo heterogéneo que expresa lo infinito a través de lo finito; reflejo de un *continuum* que deviene imagen. Es por ello, que Schelling dice del arte: *el hecho de que solo sea indiferencia la convierte en la imagen reflejada*. Pero ¿reflejo de qué? Del orden del caos en el universo. De un recomienzo del mundo o, más bien, de mundos posibles. La imagen-reflejo, convergencia de lo vidente y lo visible, para Merleau-Ponty logra su punto más álgido en la pintura al “[...] atestiguar que hay una visión total o absoluta [...]”<sup>122</sup> donde se dan las significaciones silentes.

Pensar la imagen-reflejo nos lleva a aproximarnos a la noción de destello que aborda Didi-Huberman en torno a la pintura. “¿Qué es un destello? –escribe Didi-Huberman- En primer lugar la cualidad luminosa de la presencia. A continuación la cualidad parcial. Pero cuando el detalle se hace luminoso, invade, devora el todo.”<sup>123</sup> La imagen-reflejo, presencia del todo, del absoluto, pero a la vez, parcialidad; presencia que nos toca, nos rodea, nos devora, como el mármol del *Moisés* que nos abrasa con su arrebatadora blancura, expresando la presencia de una fuerza ejercida sobre un cuerpo, haciéndose visible. En este sentido, la imagen-reflejo es la presencia de un visible que se manifiesta, como apunta Didi-Huberman, en una dimensión fenomenológica de un acontecimiento. “El destello alude por tanto a una cualidad fenomenológica turbadora, totalitaria, del detalle como encuentro, aparición [...] como intensidad.”<sup>124</sup> La imagen-reflejo es ese destello turbador, que emerge como una intensidad, que manifiesta la compenetración y el encuentro de diferencias y singularidades, que expone el carácter total y parcial de la imagen, que no es más que la síntesis de lo heterogéneo.

Para Didi-Huberman, el destello tiene efecto de violencia y alude al sinsentido: “[...] alude a algo así como a la sorpresa de un *eso no es*, un *eso no es posible*; es efecto de desastre en el orden de lo visible.” Ante *El Moisés*

---

<sup>122</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 27.

<sup>123</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 106.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 109.

estamos ante un vacío siempre latente, efecto de desastre de una imagen que abre la mirada a la pérdida de una estabilidad visible, a un *eso no es*, a un nuevo orden que, como apunta Didi-Huberman, abre la visión a una “identidad o singularidad de intrusión”<sup>125</sup> donde operan tres efectos de la imagen: efecto de violencia ilusionista donde opera libremente la imaginación creativa; efecto de descubrimiento de un invisible y; efecto de encuentro o de reencuentro de la desmesura del deseo.

“Lo indistinto es mi error J.M.W. Turner, a un cliente insatisfecho.”<sup>126</sup> Uno de los pintores que mejor supo expresar el reflejo de la indiferencia es sin lugar a dudas Turner y, como afirma Juanes, en el arte moderno: “Corresponde a lo que podemos llamar la tradición más radical de la pintura inglesa [...]”<sup>127</sup> Ante los cielos de Turner una pregunta no deja de acecharnos: ¿sabemos cómo es el cielo en realidad? Pensemos en *El Temerario remolcado a su último atraque para el desguace* (The Fighting Temeraire tugged to her Last Berth to be broken up, 1838)<sup>(3)\*</sup>. En esta obra, el cielo no es ni generalidad ni semejanza de lo que comúnmente conocemos, sino más bien compenetración de diferencias. El cielo se manifiesta como una singularidad de intrusión que comunica su infinito poder y su cambiante condición. Ante esta obra, el cielo manifiesta el goce ante lo indistinto que refleja la inviolabilidad de una forma perpetua. Como afirma Merleau-Ponty en sus reflexiones sobre la pintura: “Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas.”<sup>128</sup> Turner nos introduce en formas que, por encima de cualquier sufrimiento, pasión o dolor humano, expresan ante todo sus propias leyes. *El Temerario* nos abre a una visibilidad, a *ese no es* que expresa el éxtasis de la existencia. “La visión del universo como caos que, dicho sea de paso, -escribe Schelling- es la intuición básica de lo sublime, ciertamente, en la medida en que en él se encuentra todo como en absoluta identidad.”<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada*, p. 115.

<sup>126</sup> Ruskin, John. *Sobre Turner*. UNAM. México, 1996; p. 55.

<sup>127</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 149.

<sup>128</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 28.

<sup>129</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Filosofía del arte*. Tecnos. Madrid, 1999; p. 47.



La imagen en la indiferencia, en el caos mismo, es un reflejo, a la vez, una afirmación de la diferencia y la multiplicidad que rige el cosmos. Reflejo que, como apunta Merleau-Ponty, expresa en imágenes “[...] todo lo que tengo de más secreto [...]”<sup>130</sup>; todo lo más íntimo y misterioso que rige el orden-caos. Todo lo más íntimo y misterioso del cielo, las nubes, el viento, el sol, y el mar; los secretos del cosmos se tornan visibles en *El Temerario* al expresar una relación vidente-visible que traza la realidad de lo irreal. Relación vidente-visible donde el azul del cielo y de las nubes no es tan sólo un color plano e inerte, sino más bien un cuerpo extático de aire vibrante, profundo y transparente a la vez o, como dice Juanes, “[...] color poético, enigmático [...]”<sup>131</sup> donde nuestras sensaciones y pensamientos se estremecen ante la profunda afirmación de los misterios de la vida. Merleau-Ponty subraya: “Esos duplicados irreales son una variedad de las cosas, son efectos reales como los rebotes de una bala. Sí el reflejo se parece a la cosa misma es porque obra sobre los ojos casi como una cosa.”<sup>132</sup>

En la indiferencia surge el orden, es decir, la manifestación de las variaciones de una forma singular. Pero, esta imagen no es más que un reflejo de un *continuum* del universo. En *El Temerario*, podemos aproximarnos a las manifestaciones del sol: sus reflejos, sus rebotes, sus variaciones. Destellos turbadores que obran sobre nuestros ojos casi como la cosa misma, descubriendo ante nuestra mirada el juego de las distancias, cercanas y lejanas a la vez. Distancias coexistentes que nos sumergen en la profundidad del espacio extático donde no existe límite alguno, sino más bien la constante manifestación de lo infinito. Lo infinito, un orden que no sigue ninguna duración cronológica, ni antes ni después, sino más bien los dos a la vez: la forma vacía del tiempo, un instante que pervierte el presente, sintetiza pasado y futuro en su infinita identidad y se representa como lo inmediato. Por ello, dice Schelling: “Es obvio que a la esencia de las cosas no se les puede atribuir una duración

---

<sup>130</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 26.

\* Ver anexo de imágenes

<sup>131</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 149.

<sup>132</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 30.

[...] La duración no es sino un constante poner la generalidad del objeto en lo concreto que le es propio.”<sup>133</sup>

En este sentido, ante *El Temerario* nos aproximamos a una imagen-reflejo individuante no una generalidad. En esta obra, el cielo expresa un tiempo de sucesión, pero de sucesión suprimida donde toda duración ha desaparecido. ¿A qué nos referimos con esto? Ante *el Moisés* o, ante *El Temerario*, ver y pensar no implica sólo la supresión de todo presupuesto sino también del tiempo cronológico. Una duración es una desproporción; una imposición arbitraria, es decir, envolver o disfrazar la singularidad bajo la máscara de la generalidad. Pero al ser suprimido el tiempo, lo que aparece es una forma singular. Lo singular se expresa en un tiempo anacrónico, de aparición y construcción a la vez; es decir, un tiempo procesual de deformación o, como apunta Klee una polifonía: “La pintura polifónica es superior a la música en el sentido de que el elemento temporal es en ello, más bien, un dato espacial. La noción de simultaneidad (transparencia) aparece como una riqueza aún mayor.”<sup>134</sup> *El Temerario* sugiere una “pintura polifónica” que manifiesta la variante condición del espacio. Polifonía que expresa la condición de lo que converge, la inconcebible diversidad de las formas, el movimiento y también el reposo, es decir, la impronta del éxtasis de lo diverso.

En esta polifonía, el tiempo de la indiferencia, del caos, es ante todo un tiempo vacío que da lugar a una forma extática, es decir, el momento de coexistencia o como expresa Klee, de “transparencia” en que la forma determina el espacio, condicionándolo, disponiéndolo, signándolo. La imagen-reflejo da cuenta de lo que sucede en el intersticio del entre dos: creador-espectador, tiempo-espacio, indiferencia-diferencia. Circuito que se desenvuelve en la relación vidente-visible donde, como apunta Merleau-Ponty, se abre la estructura metafísica de nuestra carne.

Como todos los demás objetos técnicos, como las herramientas, como los signos, el espejo ha surgido en el circuito abierto del cuerpo vidente al cuerpo visible. Toda técnica es “técnica del cuerpo”. Ella figura y amplifica la estructura metafísica de

---

<sup>133</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Filosofía...*, p.29.

<sup>134</sup> *Op. cit.* Klee, Paul., p. 63.

nuestra carne. El espejo aparece porque soy vidente-visible; porque hay una reflexibilidad de lo sensible él la traduce y la redobla.<sup>135</sup>

Las palabras de Merleau-Ponty son ecos que nos recuerdan que el arte en su nacimiento surge como una ruptura en el orden del tiempo de trabajo. Es a partir de las herramientas de trabajo que el *sapiens* visualiza su sensibilidad y, a partir de estas herramientas, de la técnica, crea arte. En Lascaux surgió el primer signo sensible del arte y la humanidad a partir de la ruptura y la transgresión del orden del tiempo. Pero, también, en la transgresión de lo discontinuo que abre el circuito de lo vidente y lo visible que no es más que el reflejo del lado sensible del ser.

El circuito vidente-visible traza puntos de inflexión que nos llevan a reflexionar en torno a lo sensible. Fugas del arte que no cesan de manifestarse como formas donde lo que opera es ante todo la transgresión de lo establecido, pero también, la creación de mundos posibles. “Todas las investigaciones que se creían cerradas se reabren, ¿Qué es la profundidad, qué es la luz [...] y en fin, no sólo para el espíritu sino para ellas mismas, puesto que nos atraviesan, nos engloban?”<sup>136</sup> Líneas de fuga que nos atraviesan y nos engloban sin importar temporalidad alguna, expresando la incesante interrogación del arte y la filosofía en torno a la coexistencia extática entre los cuerpos y el espacio. Desde esta óptica, pensemos en las obras pictóricas del Giotto. Tal vez se cuestionaran y ¿porqué precisamente el Giotto? La obra del Giotto traza unas series de inflexiones y rupturas marcadas por tres entrecruzamientos: el arte bizantino, el arte gótico y el surgimiento del Renacimiento. Respecto al tránsito del arte cristiano al Renacimiento, Juanes apunta que: “Surgen dos tendencias: una gótica que se prolonga casi hasta finales del siglo XV [...], y un corte, una ruptura muy grande, que se da a principios del siglo XIV, a través del Giotto, un artista fundamental.”<sup>137</sup> Las imágenes de Giotto nos introducen en un espacio tridimensional que rompe con la planimetría del espacio bizantino, organizando la puesta en escena en torno a una imagen central que funge como línea de fuga que abre la mirada a otras visualizaciones del espacio y de los cuerpos.

---

<sup>135</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 26.

<sup>136</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, pp. 44-45.

<sup>137</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 48.

Para Juanes, con Giotto surge la unión del espacio abstracto, trascendental, del cielo, y el espacio inmediato del mundo; el volumen es una de las propuestas formales que introduce para lograr una pintura concreta donde “[...] resalta la atención que pone Giotto en lo volumétrico corpóreo, tanto cuando se trata de los hombres como de los objetos considerados; dar volumetría o recuperar el volumen significa precisamente romper con esas figuras planas, con esa planimetría, con esas figuras que parecen estampas pegadas sobre un fondo liso que ha caracterizado, hasta Giotto, el arte cristiano.”<sup>138</sup> Pensemos en *La madona de Ognissanti* (Maestà di Ognissanti, 1310)<sup>(4)\*</sup> ¿Qué sucede con esta imagen? Vemos que, aún cuando se conservan rasgos de la pintura bizantina como el fondo de oro, las proporciones jerárquicas de la Virgen y el Niño o, las miradas de los santos y ángeles en torno a éstos, esta imagen muestra una espacialidad tridimensional, superando la planimetría bizantina. En esta espacialidad, aún cuando las figuras mantienen cierta simetría rígida no se encuentran aplastadas entre sí, sino que mantienen una posición ordinal una detrás de otra como efecto de una perspectiva tridimensional. *La madona* de Giotto manifiesta esa fascinación de la mirada a partir de una perspectiva intuitiva que no se conforma con espacios planimétricos, sino que despliega posibilidades del espacio a partir de un primer plano determinante. Al respecto Deleuze afirma: “¿Qué es el espacio artístico en que el primer plano es determinante? Hay volumen, puesto que los planos están disjuntos.”<sup>139</sup> La disyunción de los planos conduce al éxtasis del espacio donde se liberan las relaciones volumétricas de la planeidad que las mantenía contenidas. En este espacio extático acontece lo colectivo como forma que detona una multiplicidad individuante.

*La madona* de Giotto es ruptura y fusión extática del arte bizantino con el arte gótico donde se plasma el esplendor del color y el luminismo bajo el dominio de la forma. Fusión que manifiesta el acontecer del tacto y la mirada<sup>140</sup> como un flujo sensible que recorre el espacio a través de una perspectiva singular que trasgrede formas planas, expresando, en su lugar, volúmenes y fuerzas por

---

<sup>138</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 49.

\* Ver anexo de imágenes

<sup>139</sup> Deleuze, Gilles. *Pintura...*, p. 207.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 231.

medio de la distinción de planos que dotan al espacio de autonomía, expresando la multiplicidad y la diferencia de las formas. En este punto de inflexión del arte, el acto de pintar transmite otros signos sensibles que trazan ya no un espacio plano, sino un espacio-volumen que expresa la gestación extática de un nuevo mundo. Como plantea Juanes: “Giotto procura, también, conjugar valores netamente visuales con valores táctiles, intenta incluso, de un modo “incipiente”, que los colores convivan con zonas de sombra.”<sup>141</sup>

Tal como expresa Merleau-Ponty a lo largo de sus reflexiones sobre la pintura: la pintura es visión que se vuelve gesto. La pintura se piensa en imágenes a través de lo impalpable de las sensaciones, donde el cuerpo operante es un entrelazado entre visión y movimiento. Pero, también es espacio, como expresa Deleuze, : “[...] se trata de considerar la pintura como el acto por el cual [...] se transmite o se reproduce un espacio-señal sobre la tela.”<sup>142</sup> Las sensaciones y sus manifestaciones en el espacio son efectos del juego de la red de reflejos que en la pintura opera, de acuerdo a Merleau-Ponty, como animación interna e irradiación de lo visible: “esta animación interna, esta irradiación de lo visible, es la que busca el pintor con los nombres de profundidad, espacio, color.”<sup>143</sup> Animación interna mediante la cual Giotto traza otras visualizaciones de lo sensible, a la vez, irradiación de lo visible que traza una “técnica del cuerpo” que amplifica, invade, desnuda la estructura de la metafísica de la carne. Efectuación intersticial que en obras como *La madona* de Giotto nos sumerge en una profunda reflexibilidad que plasma el sentido plástico “en sí” del espacio. En este sentido, siguiendo a Merleau-Ponty: “El espacio es *en sí* por excelencia, su definición es ser en sí. Cada punto del espacio es y es pensado ahí donde está, uno aquí y otro allí [...] Orientación, polaridad, envoltura, son fenómenos derivados en él, ligados a mi presencia.”<sup>144</sup>

En *La madona* el espacio incluye los cuerpos, a la vez, los cuerpos incluyen al espacio, plasmando una interconexión entre lo vidente y lo visible que atestigua

---

<sup>141</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 49.

<sup>142</sup> Deleuze, Gilles. *Pintura...*, p. 217.

<sup>143</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 53.

<sup>144</sup> *Ibid*, p. 36.

una visión total, absoluta, que no es más que la indiferencia de lo vidente-visible que se expresa como imagen reflejada de “[...] un espacio contado a partir de mi mismo como punto o grado cero de la espacialidad.”<sup>145</sup> *La madona* de Giotto es reflejo de una “técnica del cuerpo” que figura y amplía, determinando el espacio y los cuerpos por medio de la unión disjunta de los planos; determinación que, siguiendo a Merleau-Ponty, da lugar a toda una fenomenología que manifiesta tres señales-espacio: la orientación, la polaridad y la envoltura. En *La madona* de Giotto la luz revela las formas de la Virgen, del Niño, los ángeles y los apóstoles, pero son las formas las que dictan la orientación de la luz y no a la inversa, la forma “[...] hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí.”<sup>146</sup> La disyunción de los planos es determinada por la cualidad de la polaridad que permite diferenciar la preeminencia jerárquica del primer plano donde se encuentra la Virgen y el Niño y los planos secundarios donde se encuentran el resto de los personajes. Finalmente, la envoltura de la línea que reúne tres grupos: por un lado los apóstoles, por otro los ángeles y, uno más la Virgen y el Niño. Pero a la vez, utilizando los términos de Deleuze, una “línea envolvente”<sup>147</sup> que encierra las formas en el continuo de una multiplicidad diferenciada.

Siguiendo los presupuestos o categorías impuestas por el sistema de representación podría pensarse que *La madona* de Giotto es una imagen semejanza de la realidad. Pero, desde una reflexión filosófica del arte, esta pintura es una imagen sin semejanza. *La madona* de Giotto es una imagen icónica, no por ser semejante a la realidad, sino por ser ante todo una presencia.

Si buscáramos una palabra para designar “imagen sin semejanza”, siempre en una búsqueda de pura terminología para intentar ver a donde nos lleva, preguntaría: ¿no se trata de aquello que llamamos “ícono”? En efecto, el ícono no es la representación, es la presencia. Y sin embargo es imagen. Es la imagen en tanto que presencia, la presencia de la imagen. El ícono, lo icónico, es el peso de la presencia en la imagen.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 44.

<sup>146</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 44.

<sup>147</sup> Deleuze, Gilles. *Pintura...*, p. 221.

<sup>148</sup> *Ibid*, p.101.

Presencias de un *continuum* donde espacio y forma coexisten simultáneamente en una singularidad única, creando un circuito abierto de lo vidente y lo visible; del tacto y de la mirada; de los cuerpos que se atraviesan y se componen mutuamente en multiplicidad y diferencia. Presencias-reflejos-destellos que se expresan como las variaciones de la imagen y, que el pintor transmiten en un espacio-señal que trasgrede lo existente o, como apunta Juanes: “[...] hay quienes abren nuevos caminos, nuevas rutas, que trasgreden radicalmente, que son, por decirlo en términos nietzscheanos, artistas “intempestivos”, y esto es el Giotto.”<sup>149</sup>

La imagen-reflejo es forma extática que expresa la interpenetración de lo visible y lo invisible, de lo vidente y lo visible. “El fantasma del espejo prolonga mi carne hacia fuera y al mismo tiempo todo lo invisible de mi cuerpo puede investir a los otros cuerpos que veo.”<sup>150</sup> Un reflejo expresa por medio de imágenes fragmentos del tejido del mundo.

---

<sup>149</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 49.

<sup>150</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 26.

## II

“Como el germen común de los dioses y los hombres es el caos absoluto, noche, oscuridad, también las primeras figuras que la fantasía deja surgir de él son todavía informes.”

Schelling

La supresión nos situó en la instancia paradójica de la catástrofe. La catástrofe arrasa con todo presupuesto, dejándonos en un estado de total indiferencia. En el caos, en la más pura indiferencia, el sentido común se ha desvanecido, predominando tan solo el sentido del sinsentido, el no-saber, lo neutro o, lo que podríamos denominar el estado cero del saber. No obstante, ante lo ilimitado resulta imposible esbozar forma alguna. Ante lo ilimitado, en el caos, tan sólo predomina lo informe, es decir, el germen de formas por venir. Parece entonces necesario encontrar una potencia capaz de romper el estado de indiferencia. Una potencia capaz de cambiar la indiferencia en diferencia; una potencia capaz de manifestar imágenes-reflejo del caos-orden. ¿Qué puede ser capaz de romper la indiferencia, volcarla en diferencia, y hacer emerger del fondo una forma singular?

La catástrofe traza series de estadios que son la impronta que deja a su paso todo acto de creación. Anteriormente hemos dicho que, para ver y pensar una imagen radicalmente, era necesario suprimir cualquier sistema de representación. La supresión implica el derrumbe de presupuestos, el desvanecimiento de formas, el desgarrar de estructuras. La supresión nos sitúa en un desequilibrio que nos sumerge en el caos; en un punto entre lo que deviene y lo que perece, es decir, lo absoluto. Pero en lo absoluto, como afirma Schelling: “[...] no puede haber un antes o un después [...] si esto fuera así, tendríamos que poner en él una afección o un padecer.”<sup>151</sup> Resulta entonces que la ruptura del estado de indiferencia es determinada por una afección, es decir, un sentido agudo de las fuerzas cósmicas del infinito. Pero, ¿a qué nos referimos con una afección y cual es su implicación en el acto de creación?

---

<sup>151</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Filosofía...*, p. 30.



Uno de los pensadores que llevó a su punto más álgido las reflexiones sobre la potencia de los afectos en el alma y en el cuerpo fue sin lugar a dudas Spinoza. En *Ética*, Spinoza demuestra a través del orden geométrico diversos aspectos que componen la ética del hombre, tales como: dios, la naturaleza, el origen del alma y de los afectos, la potencia del entendimiento y la libertad humana. De nuestro interés será centrarnos en lo concerniente a los afectos y cómo éstos se vinculan con el arte, la creación, las sensaciones y las imágenes. Desde esta perspectiva, en lo referente a los afectos, Spinoza afirma que éstos son afecciones del cuerpo que pueden manifestarse como acciones o como pasiones dependiendo de las causas que las determinan.

Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo por las cuales la potencia de obrar del cuerpo mismo es aumentada o disminuida, favorecida o reprimida, y al mismo tiempo las ideas de estas afecciones. Sí podemos, pues, ser causa adecuada de alguna de estas afecciones, entonces entiendo por afecto una acción; de lo contrario, una pasión.<sup>152</sup>

Para reflexionar sobre lo anterior, pensemos una vez más en *El Temerario* de Turner. Esta obra revela una forma inescrutable, inconexa, pero también, una forma perpetua que a través de la pintura manifiesta una fuerza cósmica que no imita el cielo, sino es ella misma el cielo y, como apunta Juanes, “[...] nos lleva a esa apertura hacia la dimensión cósmica, la dimensión de la naturaleza, a ese reconocimiento de lo infinito inasible y de lo abismal.”<sup>153</sup> Los cielos de Turner nos aproximan a la idea de cuerpos tangibles afectados por fuerzas cósmicas por las cuales la potencia de obrar del cielo es aumentada o disminuida, favorecida o reprimida, reflejando una forma singular sin igual. En este sentido, *El Temerario* manifiesta la soberanía del acontecimiento mismo: el movimiento del aire, la violencia del viento, las torsiones del vapor, la intensidad del sol. Mezcla de los cuerpos que, en el estado de indiferencia, manifiestan una multiplicidad diferenciada; existencia separada que precisa la acción y la pasión de los afectos que se ejercen sobre los cuerpos, invitándonos a ser presencia de lo diverso.

---

<sup>152</sup> Spinoza. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985; pp. 103-104.

<sup>153</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 149.

La apertura al mundo nos intriga, nos hace ser parte de esa presencia, de esa interrogación siempre abierta o, como afirma Merleau-Ponty,: “[...] una apertura a las cosas sin concepto, obligando a buscar como el murmullo indeciso de los colores puede presentarnos las cosas, los bosques, las tempestades, en fin el mundo, y quizá a integrar la perspectiva como caso particular en un poder ontológico más alto.”<sup>154</sup>

La pintura de Turner nos aproxima a una perspectiva intuitiva que no cesa de adentrarse en los poderes ontológicos de lo infinito. Turner hace del acto de pintar la manifestación de lo infinito; milagro del arte que desde su nacimiento en Lascaux no ha dejado de manifestar lo perene de lo precario. Milagro que no es más que el esfuerzo de lo singular, como apunta Spinoza, el esfuerzo que hace cada cosa singular de expresar la potencia de lo divino; de preservar su existencia; de transmitir no un tiempo finito, sino lo indefinido. “Cada cosa se esfuerza, cuanto está en ella, por preservar en su ser [...] El esfuerzo con que cada cosa se esfuerza por preservar en su ser, no implica ningún tiempo finito, sino indefinido.”<sup>155</sup>

Más allá de la belleza, la perfección o, la verdad, en la obra de Turner se puede leer la expresión lo infinito por medio del cielo, el sol, el mar, la tierra, “[...] lo que está detrás de toda objetivación o de toda definición, que es el mundo de los elementos primordiales [...]”<sup>156</sup> y que conduce a una a esa “dimensión cósmica” a la que alude Juanes donde surge el reconocimiento de lo infinito. Así, en *El Temerario* las afecciones de la luz en las nubes develan una distancia siempre cambiante, donde las mezclas de los cuerpos impiden ver donde terminan los límites del cielo y donde inician los del mar; afecciones que obran sobre nosotros, sumergiéndonos en estados extáticos de confusión, donde el ojo se convierte en un cuerpo inquieto que no puede ya fijar la mirada en un punto del cuadro, pues una multiplicidad diferenciada no deja de manifestar formas singulares que cobran vida por sí mismas, preservando en su ser el tiempo indefinido de lo infinito. Pero no solo el ojo, sino todo el cuerpo

---

<sup>154</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 33.

<sup>155</sup> *Op. cit.* Spinoza, pp. 110-111.

<sup>156</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*,p. 150.

se vuelve un cuerpo sintientemente colmado de sensaciones que no admiten categorización alguna. Como apunta Juanes: [...] no sólo es el ojo el que percibe en Turner: es el cuerpo sintiente, y desde luego esa apertura de su cuerpo lo comunica con la Naturaleza en su exceso indecible.”<sup>157</sup> Los cielos de Turner resisten cualquier comparación; Turner ha roto con el *cliché*, ha suprimido toda representación, para dar lugar a formas misteriosas, siempre cambiantes, que no cesan de reconstruir la perspectiva, la distancia y el espacio en nuevas visualizaciones y sensaciones.

Siguiendo con las reflexiones de las afecciones del cuerpo, para Spinoza el origen y naturaleza de los afectos tiene dos lados, ya sea el obrar o el padecer, al respecto Spinoza apunta:

Digo que obramos cuando en nosotros o fuera de nosotros sucede algo de que somos causa adecuada, esto es [...], cuando de nuestra naturaleza se sigue en nosotros o fuera de nosotros algo que puede entenderse clara y distintamente por ella sola. Por el contrario, digo que padecemos cuando en nosotros sucede algo o de nuestra naturaleza se sigue algo de lo que no somos sino causa parcial.<sup>158</sup>

En este sentido, en Turner nos aproximamos a explorar el poder de las afecciones, que se revelan como alternancias entre el obrar y el padecer, entre los estadios de las acciones y las pasiones. Alternancias que abren el circuito vidente-visible, manifestando el poder de lo infinito; de lo visible que revela por sí mismo la potencia de obrar de las nubes, la niebla, el viento, el sol; pero también, poder de lo infinito que afecta directamente las sensaciones del pintor, rodeándolo, devorándolo, tocándolo, convirtiéndolo en un vidente, un médium capaz de plasmar la potencia de la naturaleza en una forma singular que no deja de transgredir sus límites. Al respecto Juanes apunta: “Turner es una especie de médium que deja que penetren los fenómenos naturales que están manifestándose ante su presencia.”<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 150.

<sup>158</sup> *Op. cit.* Spinoza, p.103.

<sup>159</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 150.

La obra de Turner sugiere la transgresión que expresa los estados extáticos del circuito vidente-visible donde las formas, siempre huidizas, se plasman como pasajes de confusión; metamorfosis donde es imposible distinguir entre las mezclas de los cuerpos, entre el mar y el cielo, entre la tierra y el aire, entre las nubes y el viento. Pasajes o estados de confusión que, más que la definición de la forma, buscan expresar el misterio y la oscuridad de las imágenes. Expresión de lo singular que se revela como el estado más alto de creación que ha superado todo límite establecido por el espacio, la forma, el color, la luz o la profundidad, haciendo de estos aspectos una interrogante siempre abierta para el arte.

“La forma de un afecto, debe indicar o expresar la disposición del cuerpo o de alguna de sus partes [...], y por la cual la potencia de obrar, o sea su fuerza de existir, es aumentada o disminuida, favorecida o reprimida.”<sup>160</sup> La forma de las afecciones manifiesta la fuerza extática de la existencia. Su potencia de obrar o de padecer sobre los cuerpos es manifestación de que en el arte no hay límite para lo singular, ni freno para la intensidad, ya que éstos son reflejos de lo infinito, de una forma que ha dejado la indiferencia para ser presencia.

Hasta ahora hemos hablado de dos estadios de la presencia de una imagen que surgen a partir de la catástrofe: el derrumbe de todo presupuesto o, estado pre-creativo que nos sumerge en el estado de indiferencia, en el caos y, posteriormente, las afecciones que rompen con el estado de indiferencia, situándonos en un estadio que podríamos llamar creativo. Pero, la ruptura de la indiferencia no es el fin, sino simplemente el comienzo de algo más. Para ello, resulta necesario reflexionar en torno a los planteamientos de Deleuze en relación al sentido y al pensamiento estoico. Al respecto, Deleuze afirma lo siguiente:

Los estoicos, a su vez, distinguían dos clases de cosas: 1º) Los cuerpos, con sus tensiones, sus cualidades físicas, sus relaciones, sus acciones y pasiones, y los

---

<sup>160</sup> *Op. cit.* Spinoza, p.170.

“estados de las cosas” correspondientes. Estos estados de las cosas, acciones y pasiones, están determinados por las mezclas entre los cuerpos.<sup>161</sup>

Las afecciones, actos o pasiones, que se ejercen sobre los cuerpos son variaciones y tensiones que revelan la fuerza de existir de un cuerpo. Pero además, en el juego de las variaciones y tensiones, los cuerpos se mezclan entre sí, provocando estados extáticos. Como lo señalamos anteriormente, en la obra de Turner se manifiesta la deformación de la forma singular que expresa el misterio y la oscuridad de la existencia. Pero además, como Deleuze afirma: “En el límite, hay una unidad de todos los cuerpos, en función de un Fuego primordial en el que se reabsorben y a partir del cual se desarrollan según su tensión respectiva.”<sup>162</sup> En el límite, surge la expresión del espacio, la forma, el color, la luz o la profundidad que buscan desarrollarse como singularidades. No obstante, en la afección aún estamos en el caos, en la indiferencia, o como dice Deleuze en el “Fuego primordial” donde se reabsorben y desarrollan los cuerpos, ya que este estadio tan sólo es la causa, más no el efecto que detona y hace surgir una forma singular. ¿A qué nos referimos con esto? Hemos hablado de la primera clase de cosas que distinguían los estoicos, los cuerpos. Pero además, de acuerdo con Deleuze, distinguen una más:

2º) Los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente. Estos efectos no son cuerpos, sino <incorporales> estrictamente hablando. No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos y dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos.<sup>163</sup>

En el estado de la afección, lo que trastoca la indiferencia y hacer resaltar la imagen como diferencia, es el reflejo de un acontecimiento. Volvamos una vez más a la obra de Turner, pero ahora pensemos en el mar. ¿Qué es lo que representa para Turner el mar? En *El Naufragio* (*The Shipwreck*, 1805)<sup>(5)\*</sup>, el mar sugiere una fuerza indomable, ilimitable, siempre cambiante, que

---

<sup>161</sup> Deleuze, Giles. *Lógica ...*, p. 30.

<sup>162</sup> Deleuze, Giles. *Lógica ...*, p. 30.

<sup>163</sup> *Idem.*

\* Ver anexo de imágenes

manifiesta la vitalidad de lo infinito. Pero, también, una fuerza capaz de afectar otros cuerpos al revelar su fragilidad y su mortalidad. En este sentido, Deleuze apunta: “(Los estoicos distinguen) radicalmente, y nadie lo había hecho antes que ellos, dos planos de ser: por una parte el ser profundo y real, la fuerza; y por otra, el plano de los hechos, que se juegan en la superficie del ser, y que constituye una multiplicidad sin fin de seres incorpóreos.”<sup>164</sup> Tal como expresa Ruskin en sus reflexiones sobre la pintura moderna<sup>165</sup>, el mar de Turner es un espectáculo que presenta tanto la crueldad como la ira divina. En *El Naufragio* (The Shipwreck, 1805), el mar es un agente corpóreo capaz de manifestar los hechos que juegan en la superficie: la destrucción, pero, también la calma que surge de las profundidades del abismo. El mar es un agente que expresa el acontecimiento. “[...] ¿qué puede haber de más íntimo, más esencial a los cuerpos que acontecimientos como crecer, empequeñecerse o ser cortado?”<sup>166</sup> Tempestades y naufragios, barcos despedazados, multitudes aniquiladas, despojos de vida son efectos en los cuerpos que expresan maneras de ser: naufragar, herirse, destruirse, morir son instantes en que se conjunta lo que perece y lo que deviene a la vez. Son intimidades y esencialidades de los cuerpos que expresan un *continuum* extático donde lo vidente y lo visible están disueltos, son lo mismo “[...] de tal modo que su superficie exterior está en continuidad con su superficie interna: envuelve el mundo entero y hace que lo que está dentro esté fuera, y lo que está fuera dentro.”<sup>167</sup> La pintura de Turner es singular porque ante todo capta los instantes de la imagen donde lo vidente y lo visible se disuelven en un *continuum* de intensidades, sumergiéndonos en estados extáticos que desplazan cualquier reflexión anterior, ya que lo que manifiesta su obra es el devenir del acontecimiento.

Desde esta óptica, vemos que en la presencia de una imagen transitan y convergen tres series que se desprenden a partir de la catástrofe: el derrumbe, la afección y el efecto. ¿Hacia dónde convergen estas series? La serie-derrumbe rompe el presupuesto para adentrarnos en el sinsentido donde el no-saber y lo no-consciente convergen, es decir, nos adentra en la indiferencia.

---

<sup>164</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica ...*, p. 31.

<sup>165</sup> *Op. cit.* Ruskin, John, p. 86.

<sup>166</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica ...*, p. 31.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 37.

Una zona de contracción y síntesis en donde se funda toda forma singular, pero, también una zona de dilatación que nos adentra en la más profunda disolución en que ninguna forma es capaz de diferenciarse del caos. “Lo absoluto en sí y por sí no ofrece ninguna multiplicidad y en esa medida es un vacío absoluto y sin fondo para el entendimiento.”<sup>168</sup> Entonces, ¿a partir de dónde surge una forma singular? Las series son desplazamientos y distribuciones que buscan la convergencia entre series. Así, la serie-derrumbe busca la convergencia con la serie-afección, la cual es capaz de subvertir la indiferencia en diferencia, es decir, hacer surgir un desequilibrio que delimite y efectúe una forma a partir del caos. Pero, el tránsito de la serialización es un *continuum* y, entre las reminiscencias de las pasiones y las acciones se da el paso de la profundidad a la superficie donde surgen los acontecimientos, es decir, el nacimiento de obras de arte. En la convergencia de la serie-afección y la serie-efecto se da el salto de lo informe a lo singular. Un salto que da lugar a una diferencia que, en la superficie, es la imagen-reflejo de la indiferencia, es decir, del éxtasis.

La convergencia es la síntesis del mundo, un *continuum* de singularidades, pero, ahí donde las series divergen empieza otro mundo, es decir, una manifestación singular del arte. “El secreto de toda vida es la síntesis de lo absoluto con la limitación.”<sup>169</sup> La imagen-reflejo es la forma serial extática que sintetiza lo heterogéneo. Es una perversión del tiempo y del espacio. No un antes ni un después sino un instante del tiempo donde las tres series convergen y divergen. Este punto de convergencia-divergencia, es un punto aleatorio; es el instante en que la indiferencia se convierte en imagen-reflejo: forma limitada que es signo sensible del infinito.

Hemos recurrido a Turner para hablar del éxtasis en el arte. La obra de Turner nos aproxima a la imagen-extática que expresa la soberanía del sentido. Pero, sentido que solo deviene soberano a partir de la catástrofe. ¿Qué hace posible una catástrofe? ¿Cuál es la relación entre sentido y catástrofe? La catástrofe es un origen que desequilibra toda estabilidad. El desequilibrio es lo que hace

---

<sup>168</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Filosofía*, p.53.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.52.

posible las revoluciones en su intento no de restablecer el equilibrio, sino de acortar la distancia que existe entre las tres series antes mencionadas ¿A qué refiere acortar la distancia? Acortar distancia refiere sobre todo a dar sentido, expresar un nuevo sentido que cree otro campo de problemas y preguntas en el arte a través de formas singulares que expresan lo infinito.

Ante una imagen, lo que siempre está en juego es la distancia que impone. El sentido lo que busca es colmar esa distancia que surge entre el artista y la imagen, el espacio y la imagen, entre la imagen y el tiempo, entre el tiempo y el espacio, entre el creador y el espectador. Como diría Didi- Huberman: *una obsesión ante nuestros ojos, fuera de nuestra vista, va y viene, se desdibuja*. Ante una imagen hay que aprender a ver, con ojos de ciego, con lentes deformadores que nos permitan ver, sin presupuestos, una forma sensible y no una representación. La experiencia de la mirada supera todo presupuesto. La experimentación y la exploración que se despliegan en la experiencia de la mirada responden a querer el acontecimiento y no el presupuesto, lo que implica un cambio de perspectivas, pero también de pensamiento. Saber y ver una imagen es adentrarse en su significancia no en su significante. De ahí la importancia de hablar de la serie-derrumbe y las series con las que converge.

Las imágenes nos miran. Somos mirados y a la vez las miramos, dejándonos provocar por su presencia hasta llevarnos a explorarlas y experimentarlas más allá de todo presupuesto. Una imagen perturba. Muestra surgiendo y perturbando. Presencia en la superficie que reúne ese fondo que hay detrás de toda belleza. Erotismo que sugiere y da que pensar. Latencia, palpitación que se desdobra en un doble sentido. Sentido flotante, suspendido, susceptible de ser releído. Por un lado, sentido háptico –el tacto-visión- que se despliega en el circuito vidente-visibilidad, por el otro, sentido del lenguaje. Desdoblamiento del sentido, a la vez, desdoblamiento de la distancia en que una presencia se acerca y se aleja a la vez, en que es ausencia pero también presencia.

Las series introducen una multi-partición exponencial del espacio y el tiempo, lo inacabado, lo siempre por venir. La presencia como presencia es un juego de multiplicidades donde la distancia deja de ser biunívoca para ser múltiple. La



presencia es ese efecto de la imagen sobre nosotros: coexistencia de lo diferente donde no tiene cabida la representación sino tan sólo la sensación.

## 2.2. PULSIÓN DE LO INVISIBLE: FUERZAS E INTERACCIONES

### I

“El caos es la intuición fundamental de lo sublime, porque tanto la cantidad, que es demasiado grande para la intuición sensible, como la suma de fuerzas ciegas, que es demasiado poderosa para nuestra fuerza física, las comprendemos en la intuición sólo como caos y únicamente en este sentido se nos convierten como símbolo de lo infinito.”

Schelling

Una imagen es un mundo; es un reflejo de la exuberancia de la vida. La imagen es creación, también destrucción y, en esa instancia paradójica la presencia que se despliega es un *continuum* donde devienen fuerzas cósmicas. ¿Fuerzas? “La fuerza –dice Deleuze– está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de onda, para que haya sensación.”<sup>170</sup> Una imagen es reflejo de la exuberancia de la vida y esa exuberancia es efecto de las fuerzas ciegas, primigenias, que al hacerse presentes son signos sensibles de lo infinito.

En este sentido, como afirma Deleuze “[...] los acontecimientos-efectos tienen sin duda una relación de causalidad con sus causas físicas, pero no es una relación de necesidad, es de expresión [...]”<sup>171</sup> Expresar esas fuerzas ciegas que rebasan toda capacidad sensible y toda fuerza física -la transgresión de las sensaciones y del pensamiento más allá de lo posible- es el principal querer del arte. La imagen es expresión de lo interior por el exterior y, a la vez, de lo exterior por el interior, es decir, de lo poético en el mundo. “La sensación – escribe Deleuze- [...] no tiene del todo caras, es las dos caras indisoluble, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro.”<sup>172</sup> En este sentido, la expresión

---

<sup>170</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p.63.

<sup>171</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p.204.

<sup>172</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p.41. 41

de la sensación, del ser-en-el-mundo, es lo poético que da al tiempo y al espacio un significado en sí y por sí, y que se encuentra estrechamente ligado con la expresión de lo sublime.

Schelling apunta: “El caos es la intuición fundamental de lo sublime [...]”<sup>173</sup> ¿A qué refiere esto y, que relación guarda lo sublime con el sentido ontológico de una imagen? Cada imagen es un mundo, cada una diferente, no obstante, todas ellas, en su singularidad, son reflejo de la exuberancia de la vida. Lo sublime sólo puede ser captado en su máxima expresión por el arte. Aproximarnos a lo sublime y su relación con el arte nos lleva a retomar las reflexiones kantianas de lo bello y lo sublime. En la *Crítica del juicio*, Kant afirma que: “Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* [...]”<sup>174</sup>

Volvamos una vez más a la obra de Turner. Hemos hablado mucho sobre la obra de este gran pintor y, no es algo fortuito. Turner es sin lugar a dudas un cuerpo sintiente que plasma las expresiones del éxtasis de la naturaleza en el arte y, como apunta Juanes, “Turner es quizá uno de los últimos artistas cuya obra puede interpretarse desde este horizonte de lo sublime.”<sup>175</sup> Anteriormente, hemos dicho que la obra de Turner más que aproximarnos a la belleza o la perfección, sugiere la expresión de lo infinito, lo ilimitado, lo informe, en otras palabras, lo sublime. Para seguir estas ideas, pensemos ahora en sus nubes. Tanto en *El Temerario* como en *El Naufragio*, la presencia de las nubes no se remite a una forma definida sino más bien a captar el misterio y la oscuridad que las envuelve y las hace advenir como un tangible ser etéreo. Para Kant, lo sublime esquiva cualquier principio objetivo, cualquier particularidad, pues lo sublime es ante todo caos, desorden, irregularidad que manifiesta la grandeza y fuerza de la vida.

---

<sup>173</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Filosofía...*, p.146.

<sup>174</sup> Kant. *Crítica del juicio*. Editorial Porrúa. México, 2007; p. 288.

<sup>175</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 149.

“[...] en lo que tendemos a llamar sublime no hay nada que conduzca a principios objetivos particulares y a formas de la naturaleza que de éstos dependan, pues ésta despierta la idea de lo sublime, las más de las veces, más bien, en su caos o en su [...] irregular desorden y destrucción, con tal de que se vea grandeza y fuerza.”

En este sentido, vemos que en las obras de Turner, las nubes han dejado de ser formas sólidas para advenir, en cambio, pasajes de confusión conducidos por alternancias de distancias que diluyen las nubes en el cielo, desdibujando su forma en un movimiento rítmico del tiempo y del espacio. Movimiento rítmico que sumerge a Turner en un estado de “inacomodación”, donde como apunta Kant la imaginación busca lo infinito y, a la vez, la razón busca la totalidad absoluta: “ [...] inacomodación de nuestra facultad de apreciar las magnitudes de las cosas en el mundo sensible es, para esa idea, el despertar del sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros[...].”<sup>176</sup>

Lo sublime, como signo de lo infinito, se manifiesta en la obra de Turner como una presencia del caos que nos abre a una temporalización y un espaciamento singular, efecto del despertar de una facultad suprasensible en nosotros. “Por lo tanto, -dice Kant- ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu [...]”<sup>177</sup> Disposición del espíritu que en la obra de Turner nos aproxima al movimiento rítmico, donde una forma intensa, efecto de la pulsión de lo etéreo, expresa la vinculación de procesos siempre deviniendo.

La imagen-sublime, signo sensible de lo infinito, deviene como ruina y crepúsculo, como aurora y creación. “Eso es Turner –dice Juanes-: un tipo que se desposee de su yo, de sus límites, y se abre, un pintor excéntrico que se deja poseer por sus elementos primarios y va reduciendo su pintura a ellos.”<sup>178</sup> Esta reflexión de Juanes sobre Turner nos lleva a pensar lo sublime desde otra perspectiva del arte, desde el cine. Desde esta perspectiva, veremos hasta donde nos llevan las reflexiones en torno a lo sublime y cómo se puede establecer un vínculo con Turner desde otro territorio del arte.

---

<sup>176</sup> *Op. cit.* Kant; p. 293.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>178</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 150.

Ya anteriormente, al hablar de las pinturas paleolíticas exaltamos la importancia del cine documental como esa forma del arte que, más que seguir un sistema representaciones para llegar la verdad, plasma y reconstruye imágenes libres que se expresan por sí mismas. En este sentido, volvamos a la obra cinematográfica de Herzog. A través de sus docu-ficciones o sus ensayos fílmicos, las imágenes de Herzog expresan lo desconocido o, como dice Kant, el caos, el desorden, la destrucción como manifestaciones de la grandeza y la fuerza de la naturaleza; el origen y el fin del mundo; el éxtasis y el derroche de la vida.

Respecto a lo sublime, Herzog apunta: “Only in this state of sublimity [*Erhabenheit*] does something deeper becomes possible, a kind of truth that is the enemy of the merely factual. Ecstatic truth, I call it.”<sup>179</sup> Para Herzog, la imagen-sublime expresa la verdad, pero la verdad extática que no sigue ningún principio u objetivo particular. Verdad extática donde los límites se desvanecen, convirtiéndose tan sólo en afirmaciones de la vida. En este sentido, Kant apunta: “Puede describirse así lo sublime: es un objeto (de la naturaleza) *cuya representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas*”<sup>180</sup>

En su ensayo fílmico *Dentro del volcán* (Into the inferno, 2016), Herzog nos sitúa ante la imagen extática de un volcán en plena erupción. Por medio de la lente se expresa el vaivén de la existencia, la inestabilidad de la tierra, la pasión y el perecer del hombre. La cámara ha dejado de ser objeto, es un vidente y a la vez un visibles que es parte de las fuerzas que develan el carácter extático de la vida y la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas, de conceptos o categorías. Lo sublime, dice Kant, nos infunde un sentimiento de temor, pero también, de respeto. “El sentimiento de inadecuación de nuestra facultad para la consecución de una idea, *que es para nosotros ley, es respeto*”<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Herzog, Werner. *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*. Universidad de Boston, Estados Unidos, 1992, [s.p.]. [Http://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/](http://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/)

<sup>180</sup> *Op. cit.* Kant; p. 309.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 299.

Este planteamiento de Kant, nos lleva a repensar el documental de *Las cuevas de los sueños olvidados*, pero ahora desde la perspectiva de lo sublime. Anteriormente, dijimos que ante las pinturas paleolíticas estábamos ante una apertura a lo desconocido; un momento de presencia, pero también, de ausencia que revela la aparición de la humanidad y del arte. Estas pinturas son signos sensibles que nos infunden un profundo respeto; no dejan de atraparnos, extraviarnos y transfigurarnos, ya que éstas son una visión paradójica de la presencia y la ausencia: lo que cambia y lo permanece, es decir, lo sublime. En este sentido, ya sea a través de imágenes de pinturas paleolíticas o imágenes de volcanes en erupción, la mirada de Herzog abre un circuito vidente-visible, introduciéndonos en lo sublime, en aquello insostenible por la razón, apenas aprehensible por la imaginación, sólo expresado por medio de sensaciones.

En este punto, tiene reminiscencias el comentario de Juanes y se hace extensivo a Herzog. Al igual que Turner, Herzog se desposee de su yo, de sus límites, es un vidente que se abre y nos abre, dejándose poseer por fenómenos de la naturaleza, captándolos como signos sensibles que nos atrapan, nos rodean, nos provocan temor, sobre todo, respeto. Ya sea a través de la pintura de Turner o los ensayos fílmicos de Herzog, estas imágenes son fuerzas e interacciones; presencias extáticas que detonan un sentimiento exaltado del espíritu o, como plantea Kant: “El espíritu se siente movido en la representación de lo sublime [...] Ese movimiento puede [...] ser comparado con una conmoción, es decir, un movimiento alternativo, rápido, de atracción y repulsión de un mismo objeto.”<sup>182</sup>

En este sentido, en *Dentro del volcán*, Herzog apunta: “[...] a fire that wants to burst forth and it could not care less about what we are doing here.”<sup>183</sup> Las imágenes de Herzog nos introducen en una conmoción, donde se conjugan la atracción y la repulsión al estar ante una superficie parecida a un profundo abismo que surge de las entrañas de la tierra. Herzog capta el acontecimiento del instante, el tránsito de la profundidad a la superficie; el acontecimiento de

---

<sup>182</sup> *Op. cit.* Kant; p. 300.

<sup>183</sup> Herzog, Werner. *Into the inferno*. Reino Unido, Austria. 2016.

un invisible que se ha vuelto visible; el acontecimiento de una fuerza que manifiesta el fluir soberano del fuego, energía convulsiva que tiñe todo de rojo: instante de conmoción que conjunta lo terrible y lo glorioso a la vez. A través de esta aterradora sencillez, Herzog muestra la libertad y la furia; agitación que da al volcán una incoherencia salvaje, incansable, semejante a una multitud enfurecida. Las imágenes de Herzog nos muestran ese intersticio entre superficie y profundidad. Intersticio de acontecimientos que expresan un signo sensible: visión de la magnitud de la fuerza de la naturaleza, pero también, visión de la fragilidad de lo humano.

A través de estas imágenes, el arte se expresa verdaderamente monumental, celebrando la vitalidad de la existencia frente a la humana descomposición. “But what we are really chasing is the magical side, the demons, the new gods.”<sup>184</sup> Expresar el misterio y la oscuridad más que la definición empírica de las cosas. Herzog busca ir más allá de las apariencias de los hechos, busca ese momento mágico, divino, donde a través de las imágenes se alcanza el secreto camino a lo sublime como signo de lo infinito. Lo sublime es reflejo del caos que únicamente puede ser expresado por lo poético. Por ello, dice Schelling: “lo sublime lo comprendemos únicamente como símbolo de lo infinito.”<sup>185</sup> Lo sublime lo comprendemos no como una idea clara, tampoco como explicable, justo o razonable, sino más bien, al hacer advenir una presencia, al expresar un visible.

Antes hablamos de tres series que operaban en el advenimiento de una imagen: el derrumbe de presupuestos, la afección de los cuerpos y efecto del acontecimiento de una imagen. Para Merleau-Ponty “El cuadro proporcionaría a mis ojos casi lo que les proporcionan los movimientos reales: vistas instantáneas en series, convenientemente embrolladas, con actitudes inestables en suspenso entre un antes y un después [...]”<sup>186</sup> Entre las series existen desplazamientos y desequilibrios de exceso y de derroche, es decir, de los efectos de las fuerzas ciegas sobre las formas que trazan, como afirma

---

<sup>184</sup> Herzog, Werner. *Into the inferno*. Reino Unido, Austria. 2016.

<sup>185</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Filosofía...*, p.146.

<sup>186</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 58.

Merleau-Ponty, vistas instantáneas de actitudes inestables en suspenso. El exceso es el estado de indiferencia, pero el derroche es la diferencia que se expresa como forma intensa, como acontecimiento. “[...] el sentido expresado como acontecimiento –escribe Deleuze– es de otra naturaleza: emana del sinsentido como de la instancia paradójica siempre desplazada, del centro excéntrico eternamente descentrado [...]”<sup>187</sup>

Una forma intensa se expresa en el sinsentido, es decir, en lo poético; ésta representa un signo sensible que exige la necesidad de un contenido que no responde a una lógica formal, sino a una lógica poética. En *Lo invisible*, Rosset afirma que la poética más que a la ilusión, apela a un acto de creación. “La visión de lo invisible, o más bien la sugestión de tal visión, puede construir no la materia de una ilusión, sino la materia de una creación de orden poético.”<sup>188</sup> El sinsentido formal o vacío de sentido en la imagen es lo que se sutura en lo poético; la sutura es la materia de una creación de orden poético. ¿A qué refiere esta sutura y que implicaciones tiene para la imagen?

La sutura, modo de articulación de la imagen, es el juego que tiene lugar en el proceso de comprensión y visión, pero también en el campo de lo imaginario de la imagen. Siguiendo las reflexiones de Rosset en torno a la poética de lo invisible éste afirma que lo poético: “Corresponde al ámbito de lo imaginario puro, es decir que no se contenta con evocar algo real imaginario, sino que se constituye abiertamente como algo irreal tan ajeno a lo real que parece desafiar toda posibilidad de ser imaginado.”<sup>189</sup> En este sentido, el efecto suturante traza un campo que no solo evoca, sino que como apunta Rosset, constituye otras posibilidades de sentido; un desafío donde suceden las transiciones entre una ausencia y una presencia, un invisible y un visible, de lo real y irreal. El efecto suturante revela una ausencia de sentido en donde todo signo se ha subvertido para hacer emerger tan solo el sentido en su más pura expresión. La sutura pone en cuestión el sentido de la imagen, sus límites. Más adelante, Rosset escribe: “En caso de logro estético, el arte de sugerir algo sin evocar nada

---

<sup>187</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido* ..., p. 211.

<sup>188</sup> Rosset, Clément. *Lo invisible*. El cuenco de plata. Buenos Aires, 2014; p. 67.

<sup>189</sup> *Idem*.



preciso pierde entonces la virtud negativa de inducir al error para obtener la virtud positiva de permitir una creación poética “pura”.<sup>190</sup> La sutura es transgresión del sentido, un logro estético del arte en donde se manifiesta el erotismo de una imagen: sus virtudes, sus signos y figuras que expresan una creación poética pura.

Para reflexionar en torno a estos planteamientos, tal vez sea necesario pensar una vez más en imágenes-cine, en particular en la obra de Robert Bresson. Bresson lleva hasta el límite lo erótico de una imagen al exigir del espectador no la emoción, sino la sutura. Límite donde se manifiesta, ante todo, una forma distintiva de narración que promueve el distanciamiento y la imparcialidad del espectador ante imágenes que escapan a la mediatización impuesta por el carácter emocional y, en cambio, exigen la reflexión y la contemplación por sí mismas. Para Bresson, “Crear no es deformar o inventar personas o cosas. Es establecer nuevas relaciones entre personas y cosas que existen y *tal como existen*”<sup>191</sup>

La forma reflexiva bajo la que operan las imágenes-cine de Bresson nos adentra en una instancia paradójica donde la conexión entre emociones y contenido queda suspendida, liberando un goce erótico de las sensaciones que lleva al pensamiento a operar a partir del no-saber, de lo no-consciente, es decir, de lo no-pensado. Bresson nos aproxima al distanciamiento del espectador. Distanciamiento de las emociones, de los personajes, del contenido. Distanciamiento que penetra en los misterios y secretos del ser humano, es decir, descubriendo otras relaciones que revelan su lado erótico. Para Bresson “La vida no la debe expresar la copia fotográfica de la vida, sino las secretas leyes que rigen el movimiento de tus modelos.”<sup>192</sup> En este sentido, Bresson hace visible un invisible que expresa sensaciones puras y hechos no pensados capaces de hacer surgir un acontecimiento y, a partir de ahí, generar un sentido singular; es decir, propiciar un efecto de sutura que subvierta el sentido tradicional de la narración.

---

<sup>190</sup> Rosset, Clément. *Lo invisible...*; p. 68.

<sup>191</sup> Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Biblioteca Era. México, 1979; p. 21.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 72.

Así, por ejemplo, en *Pickpocket* (1959) cuando Michel escribe en su diario sus memorias y, a la vez, lo escuchamos leyéndolas, posteriormente, somos introducidos en los acontecimientos que ya han sido descritos previamente. En este desencadenamiento de las imágenes, vemos un sentido descentrado de la narración entre lo que se dice y lo que se ve. Entre lo visto y lo dicho ya no existe una secuenciación simultánea de las imágenes, sino una serialización de hechos autónomos que suspenden las emociones, haciendo surgir lo inesperado, lo no dicho, lo no visto, lo invisible. “Traducir el viento invisible mediante el agua que esculpe a su paso.”<sup>193</sup> Traducción de lo invisible que en *Pickpocket* nos abre a nuevas maneras de re-articular el discernimiento y la percepción de las cosas que se pueden expresar con las manos, con la cabeza, con la espalda, llevándonos a un espacio suturante donde las palabras inútiles desaparecen, permaneciendo tan sólo lo inefable del lenguaje.

*El proceso de Juana de Arco* (1962) es otro ejemplo donde Bresson articula una ruptura con el sistema tradicional –dramático-visual- de narrar una historia. Esta obra cinematográfica se compone de enfoques estáticos, planos medios cortados, conversaciones entre personajes que trazan toda una serialización del proceso interrogatorio de Juana de Arco. Serialización que no establece una continuidad entre escenas, sino más bien una ruptura del sentido que, más que respuestas, nos sume en un profundo suspenso donde ninguna emoción es permitida. Es como si Bresson nos aproximara a un constante choque de interacciones que nos aleja de la ya conocida historia de Juana de Arco y, en su lugar, nos introduce en un estado de suspensión donde cualquier cosa puede pasar. Choque de interacciones que conduce al espectador a “Atrapar instantes. Espontaneidad, frescura.”<sup>194</sup>

El sistema o modelo narrativo descentrado que emplea Bresson crea un lenguaje que deviene no en una narración cronológica sino en una serialización en intervalos que pone freno, detiene e intensifica la imaginación del espectador ante lo que denomina Bresson: “Temblor de las imágenes que

---

<sup>193</sup> *Op. cit.* Bresson, Robert; p. 71.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 30.

despiertan.”<sup>195</sup> Proceso de ruptura donde el espectador no se identifica con los acontecimientos ni con los personajes, sino es parte de los acontecimientos: lo rodean, lo abrazan, lo devoran, lo penetran y es absorbido por ellos. En este proceso de ruptura la relación causalidad entre imagen, texto y sonido es violentada por fuerzas e intensidades que buscan sobre todo, como apunta Bresson: “Desarmar y armar hasta la intensidad.”<sup>196</sup> Así, la música en *El proceso de Juana de Arco* no crea una atmosfera emocional, mucho menos es un accesorio que acompaña la imagen, sino que el batir del tambor con el que inicia la película es una insistencia de lo irrefutable y lo inexorable de la vida misma. Para Bresson, lo importante no es que los acontecimientos creen los sentimientos, sino “Que los sentimientos causen los acontecimientos.”<sup>197</sup> El cine para Bresson consiste en captar las cosas tal como existen, sus estados. Naturalidad que despliega una serie de efectos de superficie que deforma el sentido, dando lugar a imágenes extáticas que reflejan nuevas formas de escribir, nuevas maneras de sentir. En este sentido, Bresson sumerge al espectador en una efectuación suturante que yuxtapone y transforma el sentido, interconectando imágenes y sonidos en nuevas relaciones, en donde como apunta Bresson: “Imágenes y sonidos deberán su valor y su poder sólo al uso que tú le asignes.”<sup>198</sup>

Para Deleuze “El verbo es la univocidad del lenguaje, bajo la forma de un infinitivo no determinado, sin persona, sin presente, sin diversidad de voces. Como la poesía misma. Expresando en el lenguaje todos los acontecimientos en uno, el verbo infinitivo expresa el acontecimiento del lenguaje [...]”<sup>199</sup> Lo que nombramos es lo que no vemos, es lo que surge en la interacción del lenguaje y el pensamiento. No es ya un representar sino suturar, es decir, volver visible lo invisible. En este sentido, en torno al lenguaje y a lo invisible, Rosset apunta que existen palabras y expresiones que podrían ser llamadas “palabras mudas”: “[...] palabras que no hablan, así como tampoco se deja ver el rostro invisible que se imagina ver ni percibir el sentido de trasfondo de la

---

<sup>195</sup> *Op. cit.* Bresson, Robert; p. 117.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>197</sup> *Op. cit.* Bresson, Robert; p. 34.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>199</sup> Deleuze, Giles. *Lógica del sent ...*, p. 211.

música [...] el lenguaje de las palabras mudas no dice nada. Insistiendo supuestamente en el sentido y precisándolo, no tiene otro efecto que enturbiarlo y borrarlo.”<sup>200</sup> En el efecto suturante, “las palabras mudas” nos abren a un espaciamento de goce en donde se despliega la expresión de todos los acontecimientos. Pero, ¿cómo se hace visible lo invisible? ¿En realidad se puede hablar de la existencia de un invisible o, más bien, de una forma en constante devenir, un incorpóreo? ¿Acaso la mirada es la que establece la paradoja de lo visible y lo invisible?

“Presencia es la palabra más simple para calificar el efecto de la pintura sobre nosotros ¿Para que sirve la palabra “presencia” cuando los críticos la emplean? Sirve para decirnos lo que sabemos bien gracias a ellos, gracias a nosotros mismos: que no es representación. El pintor ha hecho surgir una presencia.”<sup>201</sup> La presencia que se expresa en la convergencia de las series es el efecto suturante de la imagen sobre el espectador: la ruptura de la representación y la apertura a un nuevo modo de comprensión es lo que hace de lo invisible lo visible. Es decir, la transitoriedad del ser, el ver y el saber; la multiplicidad y la separación. Se trata entonces de alternar entre la profundidad y la superficie, es decir, traspasar los límites mismos de la mirada para dar paso a lo diverso. Se trata más bien de simulacros y fantasmas y no de representaciones.

---

<sup>200</sup> Rosset, Clément. *Lo invisible...*; p. 46.

<sup>201</sup> Op. cit. Deleuze, Gilles. *Pintura...*, p. 52.

## II

“Lo visible en sentido profano olvida sus premisas,  
reposa en una visibilidad entera que se debe recrear  
y que libera los fantasmas cautivos en él.”

Merleau-Ponty

No hay cuerpos idénticos, ni el curso del agua, ni el movimiento de las nubes, ni el color de los árboles siguen un patrón establecido, sino más bien una diversidad que concierne a la existencia de mundos posibles que, como apunta Merleau-Ponty, libera lo visible de un sentido fijo, liberando los fantasmas cautivos en él. En este sentido, la imagen es fiel reflejo de la presencia de lo diverso. Una presencia que expresa alternancias y entrelazamientos, fragmentos de una totalidad. El reflejo de lo diverso no es algo fijo sino un *continuum* de sensaciones que nos introduce a lo que Merleau-Ponty llama una “visión devorante” que: “[...] se abre a una textura del Ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las cesuras que el ojo habita.”<sup>202</sup>

La “visión devorante”, paso del afecto al efecto, abre a una textura del Ser donde suceden las transformaciones que, al encuentro con la mirada y el tacto, se determinan sensiblemente en formas, colores, sonidos. Pero, estas alternancias suceden en un mínimo de tiempo sensible y pensable, es decir, en la convergencia de dos series de tiempo en que tiene lugar el instante presente.<sup>203</sup> Por ello, formas, colores, sonidos no son percibidos en sí mismos sino tan solo como adiciones del tiempo, es decir como simulacros “[...] que producen la ilusión de un falso infinito en las imágenes que forman [...]”<sup>204</sup> como la presencia evanescente de las nubes que de pronto representan animales, árboles o figuras humanas y de súbito no son más que manchas en la profundidad del cielo.

---

<sup>202</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 22.

<sup>203</sup> Los simulacros no son percibidos en sí mismos, sino sólo su adición en un mínimo de tiempo sensible (imagen). Sin embargo, igual que el movimiento del átomo en un mínimo de tiempo continuo pensable da testimonio de la declinación, que se hace, empero, en un tiempo más pequeño que ese mínimo, la imagen testimonia la sucesión y la adición de los simulacros, que se forjan en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo continuo sensible. “Deleuze, Giles. *Lógica del sent ...*, p. 322.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 320.

Anteriormente, al hablar de las pinturas paleolíticas, afirmamos que éstas portan un sentido erótico que despliega formas extremas, simulacros, donde la imitación no tiene lugar, tan sólo la creación a partir de la indiferencia, el éxtasis, el derroche y la excentricidad del arte. En este sentido, para Deleuze “El simulacro es [...] insensible; sólo es sensible la imagen que porta la cualidad y que está hecha de la sucesión muy rápida, de la suma de muchos simulacros idénticos.”<sup>205</sup> Las pinturas paleolíticas son simulacros; son variaciones de lo diverso, juegan con nuestros sentidos constantemente, por ello son independientes, autónomas; “[...] se dirían que danzan y hablan, que modifican su tono y sus gestos al infinito.”<sup>206</sup>

Las pinturas paleolíticas son esa manifestación viva de la “textura del Ser” a la que refiere Merleau-Ponty; textura que al ser explorada por una “visión devorante” despierta otras visibilidades de la percepción, la imaginación y el pensamiento, despertando lo que Rosset llama la “facultad anti-perceptiva”: “[...] facultad de no percibir lo que tenemos ante los ojos; pero también facultad de percibir lo que no existe y por ello escapa necesariamente a toda percepción: ver (o creer ver) lo que ella no puede ver, pensar lo que ella no piensa, imaginar lo que en realidad ella no imagina.”<sup>207</sup> Percepción de lo imposible que nos sitúa ante objetos que más que ilusiones son, como apunta Rosset, “objetos paradójicos” que dan que pensar y nos introducen en esa zona de indiferencia que hemos descrito previamente, donde nos vemos invadidos por estados de no-saber y no-consciencia. Por ello, al hablar de las pinturas paleolíticas afirmamos que la violencia, la incongruencia, la inverificabilidad eran lo que, ante Lascaux, nos conducía a pensar lo no-pensado.

Pensar en Lascaux nos llevó a pensar las imágenes desde lo más radical; desde el flujo de sensaciones y pensamientos que lejos se seguir un esquema impuesto por la representación, sigue el desafío del sentido impuesto por los simulacros, ya que como plantea Rosset: “Si ningún cuadro, ninguna fotografía,

---

<sup>205</sup> Deleuze, Giles. *Lógica del sent ...*, p. 219.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>207</sup> Rosset, Clément. *Lo invisible...*; p. 9.

ninguna representación son verdaderamente semejantes, es también por una razón más general, ya que lo propio de toda persona, y asimismo de toda cosa, es ser singular y por consiguiente, hablando con todo rigor, inimitable.”<sup>208</sup> Los simulacros son indicios que manifiestan el sentido extático de una imagen. Los simulacros son manifestaciones extáticas de la profundidad que nos susurran que la imagen no es imitación, sino al contrario, singularidad.

Volvamos nuevamente a Turner. Así de plena es la obra de este gran pintor que no dejamos de retornar a su obra siempre desde diferentes perspectivas. La obra de Turner son expresiones de una serie de simulacros que manifiestan el profundo sentido sublime de la existencia. Para Merleau-Ponty el mundo del pintor es un mundo visible que conduce la visión al delirio de las imágenes:

[...] un mundo casi loco, pues siendo parcial es sin embargo completo. La pintura despierta, eleva a su última potencia un delirio que es la visión misma [...] la pintura no evoca nada, especialmente menos lo táctil. Hace otra cosa, casi lo inverso: da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad del “sentido muscular” para tener voluminosidad del mundo.<sup>209</sup>

En este sentido, no se puede decir que Turner plasma sino más bien que encarna la presencia de lo sublime en los cuerpos. Presencia de una parcialidad, pero que Turner expresa soberbiamente como un fragmento de lo infinito, un mundo completo. Como apunta Merleau-Ponty, Turner lleva a su potencia más alta el delirio de la visión; Turner es un sintiente extático que encarna un cuerpo porque da existencia a un visible. Pero ¿a qué nos referimos cuando decimos encarnar los cuerpos? Pensar la encarnación de la pintura nos lleva a reflexionar sobre los planteamientos de Didi-Huberman en torno a la pintura y, en general, a su postura crítica en relación a las imágenes. En *La pintura encarnada*, a partir de la reflexión de *La obra maestra desconocida* de Balzac, Didi-Huberman traza serie supuestos ontológicos que nos llevan a explorar las profundidades y superficies, los delirios e histerias, los sentimientos y pensamientos, la carne y la piel que constituyen una obra pictórica. Respecto al encarnado afirma lo siguiente:

---

<sup>208</sup>Rosset, Clément. *Lo invisible...*; p. 40.

<sup>209</sup>Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 22.

“[...] necesitamos preguntarnos sobre ese encarnado, empezando por el imposible desempate de la palabra. *En*, ¿quiere decir dentro?, ¿quiere decir sobre? Y la *carne*, ¿no es lo que designa en cualquier caso lo sangriento absoluto, lo informe, el interior del cuerpo, por contraste de la blanca superficie? ¿Porqué entonces *las carnes* se encuentran constantemente invocadas, en los textos de los pintores, para designar su Otro, es decir, la piel? Sin duda es porque este equívoco, este imposible desempate constituyen ya algún fantasma mayor de la pintura. Y el fantasma no es el sueño que pone entre paréntesis la práctica, es una relación con el objeto del deseo tal y como influye en el despertar y el acto, inconscientemente, dividiendo al sujeto. Influye en la obra, la llama, la engendra, la divide.”<sup>210</sup>

Retornemos a las nubes de Turner. Esta vez, pensemos en *Palacio y puente de Caligula* (*Caligula's Palace and Bridge*, 1831)<sup>(6)\*</sup>. En esta obra las nubes se desenvuelven furtivamente por los árboles y el castillo; las nubes no pasan por ellos sino entre ellos: los atrapa, los enrosca, los penetra, retorciéndose, rodeándolos lentamente hasta poseerlos en un infinito goce de alternancias y entrelazamientos que se suceden entre el *en* de la superficie y la *carne* de la profundidad. Alternancias donde lo real se ha desvanecido para dar lugar a eso que llama Didi-Huberman “el fantasma mayor de la pintura” que despliega una serie movimientos y una luz singular que manifiestan, como apunta Didi-Huberman, una relación con el objeto del deseo y su influencia en el despertar y el crear que disuelve todo sujeto, todo “yo”, toda personalidad, reflejando tan solo el acontecimiento.

La obra de Turner confirma que el acto de ver y saber se da en la alternancia entre los afectos de la profundidad y los efectos de la superficie; entre los simulacros y los fantasmas se despliega ese imposible desempate al que refiere Didi-Huberman y, que en Turner no es más que la insinuación de lo diverso. Insinuación de una forma que busca salir del fondo; insinuación de una luz que lucha para dejar de ser indiferencia, insinuación de un fantasma que se ha volcado acontecimiento. Pues ¿cuál fue el efecto diferencial de la luz de Turner? Ante todo, la luz de sus cuadros expresa un visible, el acontecer de la claridad soberana que expresa la textura del Ser de la que habla Merleau-

---

<sup>210</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 25.

\*Ver anexo de imágenes.



Ponty: claridad que aparece ante el desvanecimiento de los últimos rayos de sol y, con ello, el aparecer de la oscuridad, de la noche. Como apunta Deleuze: “hemos preferido la palabra *simulacro* para designar los objetos de las profundidades [...], así como el devenir que les corresponde y los trastocamientos que los caracterizan. *Idolo*, para designar el objeto de las alturas y sus aventuras. Imagen, para designar a lo que concierne a las superficies parciales corporales [...].”<sup>211</sup> En el intervalo, donde se relacionan el simulacro y los fantasmas, la profundidad y la superficie, surge una imagen signada por “la alternativa, el intercambio, el turno, el retorno, la oscilación, el cambio [...]”.<sup>212</sup>

La imagen-reflejo es un acontecimiento de la superficie. Efectuación<sup>213</sup> que se despliega como una imagen que manifiesta la afirmación de las sensaciones y el pensamiento en su más plena convergencia. “Como tal -apunta Deleuze respecto al fantasma- pertenece a una superficie ideal sobre la que se produce como efecto y que trasciende lo interior y lo exterior, y que tiene como propiedad topológica poner en contacto “su” lado interior y “su” lado exterior para desplegarlos en un solo lado.”<sup>214</sup> La imagen-reflejo es una efectuación que expresa las encarnaciones de lo diverso en los cuerpos, es decir, las infinitas posibilidades en que se puede manifestar la vida. Insinuar, manifestar, encarnar son diferenciales en donde la imagen adviene como afirmación, pluralidad, sensualidad. Instante de profundidad y superficie o, como escribe Didi-Huberman “trenza temporalizada”<sup>215</sup>, donde la representación no tiene lugar, tan sólo el devenir erótico que da cuenta de la obra de arte como obra de goce de lo diverso.

En este sentido, para Didi-Huberman, “El encarnado apunta por tanto a ser dos veces extraordinario: por lo que sugiere de subyacente [...] y por lo que impone

---

<sup>211</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p. 255 .

<sup>212</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 29

<sup>213</sup> De acuerdo a Deleuze efectuarse “[...], o ser efectuado, significa: prolongarse sobre una serie de puntos ordinarios; ser seleccionado según una regla de convergencia; encarnarse en un cuerpo, convertirse en estado de un cuerpo [...] Efectuarse es también ser expresado.” En Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p. 144.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>215</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 30.

de una superficie completamente tenue, como el azogue de un espejo, pulida, pero transparente [...]”<sup>216</sup>

En el proceso formativo de una imagen, ante los simulacros y los fantasmas, lo visible profano ha olvidado sus premisas para convertirse, en cambio, en una mirada devorante, potencia que expresa un visible. “En las imágenes –escribe Schelling- no ves sino las imágenes distorsionadas de aquella unidad absoluta, e incluso en el saber, en tanto que es una unidad relativa, no ves otra cosa que una imagen, desfigurada ahora en otra dirección, de aquel conocer en el cual el pensar y el ser no están determinados el uno por el otro.”<sup>217</sup> Comprender una imagen es hacer advenir los modos del ser como presencia. La supresión de todo presupuesto es aquel conocer que plantea Schelling, en donde pensar y ser no se determina el uno por el otro, sino que son potencias de la aparición de la presencia como imagen-poética. La imagen como presencia es un proceso formativo siempre inacabado, deviniendo, que presenta ante todo el retorno. ¿De qué?. La fenomenología de la imagen-reflejo ha puesto en evidencia múltiples disyunciones entre la profundidad y la superficie, entre los simulacros y los fantasmas. No obstante, por medio de semejantes disyunciones es como se llega al límite del sentido, al retorno de lo no-consciente, del no-saber, de las fuerzas ciegas.

Multiplicidad y diferencia que, por medio de la imagen, se expresa a sí misma, encarnándose en los cuerpos e invirtiendo el sentido, sumergiendo al espectador en sensaciones que expresan, lo que Didi-Huberman llamará “un momento culminante” o “un momento límite”<sup>218</sup>. La catástrofe es la supresión del presupuesto, pero también es el lugar donde se despliegan las fuerzas, desprendiendo serie de simulacros y fantasmas. Lo invisible aparentemente para nuestro ver y saber, son ante todo modos de subversión de la forma: deformaciones y distorsiones. Momento límite, punto culminante, como dice

---

<sup>216</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 28.

<sup>217</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas*. Folio. Barcelona, 2002; p. 55.

<sup>218</sup> Respecto al lienzo, Didi-Huberman apunta: “En cuando momento culminante o momento limite, el lienzo actúa al mismo tiempo en los dos cuadros, por decirlo de algún modo. El del plano y el de la piel; el de la legitimación de lo visible y el de su alucinación...” En Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 71.

Didi-Huberman: “momento de no momento; momento de negación y, simultáneamente, momento de tránsito.”<sup>219</sup> Pues, ¿qué es lo que no se puede mirar de frente? La muerte y el tiempo: lo que consume y adviene a la vez.

Las fuerzas ciegas expresan el advenimiento de la vida. Como un rayo que refleja en el cielo su más inaudita soberanía, una línea rebelde y anárquica busca expresar su propia singularidad. “[...] la línea –escribe Schelling– corresponde en la extensión a lo que el concepto en el pensar [...] y también es el más alto y más puro acto de separación de la totalidad del espacio [...] Aquel acto de separación es en cierto modo lo enturbiador de la unidad universal y con él se constituye todo como particular a partir de aquello en lo que nada es distinguible.” Acto-separación que da lugar a una forma singular; acto-creación en donde la imagen-pintura nos lleva a recorrer lo enturbiador de la línea. De los cuatrocentistas -Pollaiuolo, Masaccio, y Castagno- hasta Miguel Ángel, su obra da cuenta de los efectos de las fuerzas sobre los cuerpos y como éstas se manifiestan y se expresan a través de líneas marginales, vibrantes, palpitantes. Pensemos, por ejemplo, en *Hércules y Anteo* (Ercole e Anteo, 1478)<sup>(7)\*</sup> de Pollaiuolo. Lo que esta obra expresa es una efectuación de vibraciones, intensidades y tensiones que develan singularidades de la “textura del ser”. Textura del ser que, a través de síntesis de ímpetus y desplazamientos, despliega toda una “técnica del cuerpo”, donde el contorno ya no delinea una forma, sino resalta la energía vibrante que abre el circuito entre lo vidente y lo visible, pero también, entre lo visible y lo invisible, es decir, el momento límite del sentido, su diferencia.

Respecto a la línea y la pintura, Merleau-Ponty plantea en relación a Cézanne que “[...] no hay líneas visibles en sí, que ni el contorno de la manzana, ni el límite del campo o de la pradera están acá y allá, que están siempre más acá y allá del punto en que se los mira, siempre entre o atrás de lo que fijan, indicadas, implicadas y aun muy imperiosamente exigidas por las cosas, pero no siendo cosas ellas mismas.”<sup>220</sup> En este sentido, en *Hércules y Anteo* la línea

---

<sup>219</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 71.

<sup>220</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 55.

\* Ver anexo de imágenes.

visible no expresa ni contorno ni límite de los cuerpos, mucho menos exigencia, atributo o propiedad del objeto. La línea palpitante de Pollaiuolo es un fantasma que manifiesta fuerzas puras que libera los cuerpos de toda mimesis, para manifestar en cambio el acontecimiento de la energía y la vitalidad.

*Hércules y Anteo* es una imagen-extática que manifiesta una tensión; un punto culminante que busca la ruptura con la envoltura de las cosas; impugnación de la línea, como diría Merleau-Ponty, donde ésta actúa como una “línea flexuosa”<sup>221</sup>, como eje generador de una conquista del espacio. Esta “línea flexuosa” más que buscar la figuración de las cosas o establecer sistemas de equivalencias, busca liberar fantasmas, agregar invisibles, crear signos sensibles que descubran en los cuerpos esa técnica capaz de mostrar su manifestación singular en el espacio. Es decir, crear un visible, hacer surgir e acontecimiento, ya que como apunta Merleau-Ponty: “[...] la interrogación de la pintura encara en todo caso esta génesis secreta y afiebrada de las cosas en nuestro cuerpo.”<sup>222</sup>

Ante esta obra, ya no importa la historia, el tema o la narración; todo es vibración, movimiento, vida. Tránsitos y entrecruzamientos de ritmos. Expresión de los efectos de las fuerzas internas que afirman los cuerpos en el espacio. Pollaiuolo traza toda una topografía de los cuerpos -en movimiento o en tensión- que muestra como opera su anatomía, como opera su “técnica del cuerpo”, captando la fuerza de un caos turbador que expresa lo cambiante. Estructura de la “metafísica de la carne” de acuerdo con Merleau-Ponty, o “textura del ser” como lo llamaría Didi-Huberman, son los tránsitos entre profundidad-superficie y entre invisible-visible que, mediante trazos, líneas, contornos, manifiestan el reflejo de una visión-síntesis del infinito. “[...] por naturaleza de la unidad –dice Schelling- en la que es idéntica a sí misma y de esta forma sujeto objeto de sí misma, la cosa está supeditada a lo rectilíneo como lo está al tiempo. Pues el tiempo es una imagen siempre móvil, eternamente nueva, armónicamente fluyente del pensar infinito, y aquella

---

<sup>221</sup> “[...] ya Leonardo da Vinci hablaba en el *Tratado de la pintura* de “descubrir” en cada objeto ... la manera particular como se dirige a través de toda su extensión ... una cierta línea flexuosa que es como su eje generador.” En Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 54.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 24.

identidad relativa de la cosa es por sí misma expresión del tiempo en ella.”<sup>223</sup>  
La línea es un funcional del tiempo que expresa la manera en que operan los cuerpos. La línea traza una topografía de las funciones corpóreas y mentales que expresan en el exterior –en la superficie- un mundo interior – proveniente de la profundidad. La línea funcional, como imagen del tiempo siempre móvil, refleja la convergencia de sensaciones y pensamientos en un *continuum* donde lo diferente acontece.

En este sentido, no sólo la imagen-pintura da cuenta de las intensidades de la línea funcional en la imagen, tampoco el trazo es su única forma de expresión. Sí los cuatrocentistas, a través de la imagen-pintura, se interesaban en expresar la anatomía del cuerpo por medio del movimiento, es decir, las funciones del cuerpo, entonces, Alain Resnais es otro interesado en la anatomía, pero ya no del cuerpo sino del cerebro.

Resnais expone a través de la imagen-cine los juegos mentales donde tienen lugar las funciones del pensamiento. Funciones del pensamiento que nos sumergen en el incesante cuestionamiento de un pasado inexplicable, escurridizo, huidizo, siempre cambiante, como un fantasma que no cesa de develar el acontecimiento. Efectuación del tiempo que desborda el pensamiento en obras como *Hiroshima, mon amour* (1959), *El año pasado en Marienbad* (L'Année dernière à Marienbad, 1961) o *Muriel* (1963), cuyo eje operatorio es, ante todo, la búsqueda de ese tiempo perdido, inabordable; tiempo en éxtasis que existió, pero nunca ha dejado de insistir. Efectuación del tiempo, que en *Hiroshima, mon amour* deviene como un encuentro violento de dos pasados divergentes y disociados; encuentro entre dos lugares Hiroshima y Nevers; encuentro de dos personajes, una actriz y un arquitecto que buscan extraer del tiempo los recuerdos, las reminiscencias de las sensaciones que afirman la existencia del presente en que se ven inmersos. Así, Resnais, por medio del juego de las existencias y las insistencias nos introduce en un juego mental a través del cual se descubre y despliega la parte más íntima de los personajes: sus aficciones.

---

<sup>223</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Bruno ...*, p.146.

Por otro lado, en *El año pasado en Marienbad* los encuentros entre los personajes acontecen en un tiempo suspendido, el pasado que no deja de rozar, tocar y a la vez desvanecer todo presente, impidiendo que el tiempo se convierta en recuerdo. En esta obra, el tiempo esta conformado por capas de pasado que convergen y coexisten, transformándose en una tercera capa formada por fragmentos de una memoria que hacen del pasado un tiempo por venir. La memoria común, memoria del mundo entreteje un *continuum* del tiempo que se manifiesta en una forma que oscila entre las alternancias de lo estático y lo extático a la vez, es decir, entre un tiempo suspendido en la indiferencia y un tiempo sumergido en un devenir loco; pero también entre alternancias mentales como la imaginación, el olvido o el falso recuerdo. Alternancias de los estadios del tiempo que muestran las afecciones que atraviesan los personajes como transformaciones del tiempo al ir de una capa a otra, pero que al converger lo que se desprende es la liberación de la más pura potencia del pensamiento, que impide la apertura a todo recuerdo, liberándolo tan solo como efímera fantasía del presente, la cual nunca sabremos si realmente ocurrió o no. Al respecto Deleuze apunta: “[...] es precisamente una historia de magnetismo, de hipnotismo, donde se puede considerar que X tiene imágenes-recuerdo y que A no las tiene o sólo tiene unas muy imprecisas [...]”<sup>224</sup> A través de esta operación extática del pensamiento, de la búsqueda y reconstrucción del recuerdo, Resnais introduce a los personajes y al espectador en lo que podríamos denominar un estado meditativo que transforma el curso de la “historia real” en un análisis de la forma en que opera el tiempo, desligándolo de toda connotación cronológica, rompiendo la línea del tiempo que une presente, pasado y futuro, sumergiéndolo, en cambio, en su más pura forma anacrónica.

Por su parte, en *Muriel*, Resnais nos muestra una serialización caótica de tiempos encontrados, donde los diálogos y los objetos son funcionales del pensamiento que manifiestan un determinado nivel mental de los personajes. Así, los personajes han dejado de ser personajes para ser pensamientos que evaden cualquier significación tradicional psicológica o social y potencia, en

---

<sup>224</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo...*, p. 167.

cambio, la experiencia del acontecimiento. Así, en *Muriel*, aún cuando nos presenta un acontecimiento histórico real, Bernard en Argelia, lo que realmente persigue la película es presentarnos la inexplicable angustia de un grupo de personas perseguidas por sus recuerdos y las relaciones que despliega a partir de los entrecruzamientos del tiempo, cuyo resultado es una inminente fragmentación de los recuerdos. “Es una memoria-mundo, de varias personas y de varios niveles, que se desmienten, se denuncian o se atrapan mutuamente.”<sup>225</sup> Ya no importa si es Argelia o Boulogne, lo que importa es esa “memoria-mundo”; un *continuum* que despliega toda una gama de diferenciales que hacen surgir el acontecimiento, dotando de sentido al presente.

A Resnais lo que le interesa es mostrar las variaciones, deformaciones, torsiones de la estructura formal del tiempo y su convergencia con el pensamiento humano. “Resnais accede a un cine, -escribe Deleuze- crea un cine que no tiene más que un único personaje, el Pensamiento [...]”<sup>226</sup> En este sentido, tanto *Hiroshima, mon amour*, *El año pasado en Marienbad*, como en *Muriel* operan con lo inexpresable del tiempo, con lo inexpresable del sentido, con lo inexpresable de las sensaciones, con lo inexpresable del pensamiento. Estas tres obras confluyen en un punto crítico donde converge el deseo, el deseo de adentrarse, sumergirse, en el pasado, plantearle interrogantes. “Con un mismo gesto –dice Deleuze- Resnais deja a los personajes por los sentimientos, y a los sentimientos por el pensamiento del que son personajes. Por eso repite que sólo le interesa lo que sucede en el cerebro, los mecanismos cerebrales, mecanismos monstruosos, caóticos o creadores.”<sup>227</sup>

Líneas de tiempo que van del sentimiento al pensamiento, de lo corporal a lo mental, de la profundidad a la superficie, de la pintura al cine. Líneas marginales, funcionales, que dan cuenta de la intensidad con que operan las fuerzas ciegas. Fuerzas primigenias que no cesan de encarnarse en imágenes, desplegando diferentes formas de expresión de la vida. Si bien los cuatrocentistas expresan las fuerzas ciegas como cuerpos soberanos que no

---

<sup>225</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo...*, p. 161.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 169.

están ya subordinados por una forma contenida –mimesis de la realidad-, Resnais, por su cuenta, expresa como las fuerzas ciegas operan en la corporalidad del cerebro ante un tiempo anacrónico que abre la posibilidad de pensar lo impensado a través de la imagen.



### III

Si no hay fuerza en un cuadro, no hay cuadro [...] el acto de pintar, no es descomponer-recomponer un efecto. ¿Qué es? Yo digo que es capturar una fuerza. Así pues, será preciso que la forma esté suficientemente deformada para que una fuerza sea capturada  
Deleuze

Las imágenes son expresión de las interacciones fundamentales que efectúan las fuerzas ciegas sobre los cuerpos, manifestándose espacio temporalmente, pero también, en sensaciones y pensamientos. Unión-separación; atracción-repulsión; reposo-movimiento; formación-deformación; expansión-contracción; propagación-obstrucción: Interacciones donde lo múltiple es afirmado en tanto que diverso. Determinaciones de la sensibilidad y del pensamiento que no expresan oposición, sino coexistencia. Estados de interacción sobre los cuerpos que devienen autónomos en la imagen-pintura manierista. Al respecto, Deleuze afirma:

[...] se ha designado toda una escuela en la cual Miguel Ángel es tomado como fundador, co-fundador al menos, y que se prolongará mucho después de él. Los llamamos los manieristas. ¿Porqué se han llamado así? Es que los cuerpos poseen actitudes muy contorneadas. En el límite, son muy artificiales [...] con muchos encantos, a veces encantos homosexuales, a veces encantos contorsionados.<sup>228</sup>

La pintura manierista nos abre al fiel reflejo de una tentación por lo insólito. No se equivoca Bataille al afirmar: “De toda la pintura erótica, en mi opinión la más seductora es la manierista, poco conocida incluso en la actualidad.”<sup>229</sup> Las imágenes del manierismo nos sumerge en un tumulto de sensaciones que sobrepasan y extralimitan a los cuerpos. Apunta Deleuze: “El manierismo es exactamente el efecto que nos da una figura, que nos da una forma visible, cuando no vemos la fuerza invisible que se ejerce sobre ella [...] habrá que

---

<sup>228</sup> Op. cit. Deleuze, Gilles. *Pintura...*, p. 68.

<sup>229</sup> Bataille, Gerorges. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets. Barcelona, 2007; p. 122.

definir el manierismo como la relación del cuerpo visible con la fuerza invisible.”<sup>230</sup>

La imagen manierista junta y exalta todo lo existente antes de su finitud. Exceso y derroche devienen a la vez ante la virulencia de la vida. “El manierismo –apunta Juanes- como la furia creativa desatada que impide la sujeción de cánones y que se hace patente justamente en Miguel Angel, Tintoretto y El Greco, que son los manieristas fuertes.”<sup>231</sup> Desde esta perspectiva, aproximémonos a la obra del Greco. Pensemos en *Laocoonte* (1610-1614)<sup>(8)\*</sup>. Ante esta obra, la vida después de la vida, el más allá, se desvanece. En cambio, sólo existe el instante presente. Instante que acentúa en la imagen un carácter instantáneo que despliega toda una serie de momentos o de fuerzas en constante emergencia y finitud.

En *Laocoonte*, El Greco desvanece los límites entre el cielo y la tierra. A diferencia de la pintura renacentista que suele mantener alto el cielo, en los cielos manieristas las nubes, oscuras o luminosas, se mueven en dirección a la tierra lo que denota una imagen procesual en constante formación. Juanes: “Tenemos entonces algo muy propio de la pintura española, la unión mística del cielo y de la tierra propiciada por el útero que comunica lo terrenal y lo sobrenatural.”<sup>232</sup>

El manierismo expresa una multitud de fuerzas que se sustraían a la visibilidad, sacándolas a la luz con una forma contundente, manifestando “el hecho pictórico”<sup>233</sup> al que alude Deleuze al hablar sobre el efecto que nos da una forma visible al verse afectada por una fuerza invisible. Hecho pictórico que evoca el retorno de lo más sublime de la forma al captar hasta los gestos más huidizos de los cuerpos. Yuxtaposición de formas que impone arbitrariamente un tumulto afectivo siempre cambiante. “*El quinto sello del Apocalipsis*, que además es muy original y extravagante para su época, y que incluso hoy

---

<sup>230</sup> Deleuze, Gilles. *Pintura...*, p. 71.

<sup>231</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 91.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 71.

\*Ver anexo de imágenes.

sorprende por su audacia. O también *San Pedro* del Escorial o *Laocoonte*. Todas esas obras del El Greco son fundamentales y siguen sorprendiéndonos por la creatividad que encierran.”<sup>234</sup>

Impulsos físicos, vacilantes, encarnados por El Greco en la *Resurrección de cristo* (1590)<sup>(9)\*</sup> ponen en relación un cuerpo visible con una fuerza invisible haciendo advenir formas exaltadas y en tensión ante el tránsito entre el mundo y la trascendencia. “La referencia de sus cuerpos –apunta Juanes- es la trascendencia. Son cuerpos que se estiran y tienden a la ascensión, que se volatilizan en llamas de color, cuerpos levitatorios en combustión, en la llama espiritual, en estado de arrobó.”<sup>235</sup> Tránsito entre lo trascendente y lo terreno que denota un aspecto inquieto y contradictorio donde las figuras -terrenas y celestiales- aparecen mezcladas, dejando en suspenso la cuestión del tema: no sabemos si los personajes son mártires o tiranos, hombres o dioses, éstos obedecen tan sólo a la glorificación de la inmanencia.

La *Resurrección de cristo* manifiesta la glorificación y la exaltación que introduce a la conversión de todo tiempo cronológico en incongruencia y simultaneidad temporal: ritmo anacrónico donde la imagen adviene por sí misma. Tal transposición del tiempo nos introduce no en una forma de representación, sino en una forma-extática, es decir, una intensidad que crea su propia manera de expresión. “[...] un sentido espiritualizante – escribe Juanes-, pero no por ello deja de ser sensual, pues la variante del color es la expansión de la sensualidad abierta y directa que, sin mediación, altera los sentidos y provoca reacciones emocionales.”<sup>236</sup> La imagen manierista expresa un momento que moviliza al ser ante lo inefable que busca expresión. Infinita fuerza del ser que traspasa y quiebra la forma sin otro efecto que la aniquilación de la claridad de la visión, dejando al espectador en el más completo silencio ante lo desmesurado y diabólico de la forma. Forma ni orgánica al estilo griega, ni desprovista de contrarios de lo clásico, sino más bien imagen-extática salida de sus límites.

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>235</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 95.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 90.

\* Ver anexo de imágenes.

Expresión de ruptura; Imagen manierista, transgresora, no limitada a la imagen-pintura sino también expresada en la imagen-cine. Devenires de la imagen que no cesan de cuestionarse en torno a las singularidades del ser, a sus modos de ser. Imagen que surge como respuesta a un deseo por encontrar un verdadero cine. Deseo de expresar nuevos límites en que se reconfigura la imagen una y otra vez. “El límite de donde parten no es el mismo para todos. Para algunos, como Jim Jarmusch será el cine inmediatamente anterior, el cine moderno. Para alguien como Lars Von Trier será el barroco welliesiano.”<sup>237</sup> Imagen-extática más que definir un estilo expresa toda una contrariedad y confusión de estilos y modelos. Contrariedad que busca crear nuevas formas estéticas que rompan el hilo, la línea, de la realidad visible, es decir, formas que expresen un invisible. Las imágenes manieristas en el cine emergen como formas deformadas, efecto de un montaje extático que altera y conmociona el orden natural de las cosas, liberando intensidades asignificantes que producen un nuevo sentido de la imagen en el espectador.

Violencia de la imagen-cine a la que nos introduce Rainer Werner Fassbinder, llevando lo asignificante de la imagen hasta lo extremo de lo posible. Entre los despojos de la guerra, en el desastre, las imágenes de Fassbinder expresan una sensibilidad en donde confluyen agresiones, miedo y desesperación. Modos de lo sensible, modos de ser, que en la imagen-cine se exponen como una experiencia de lo estético y lo político. “Historias simples”, pero no porque carezca de la necesidad de reflexión y pensamiento, sino al contrario, porque desde un estado de emergencia llevan al espectador a encontrar sus propias posibilidades de cambio. “[...] cada espectador tendría que completarla con su propia realidad.”<sup>238</sup>

En este sentido, la simplicidad en las imágenes de Fassbinder es productora de un efecto erótico, sumamente provocador, que despliega posibilidades infinitas de experimentar la vida. Así, en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972), Fassbinder nos introduce

---

<sup>237</sup> De Baecque, A. *Teoría y crítica del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2001; p. 130.

<sup>238</sup> Rainer Werner, Fassbinder. *La anarquía de la imaginación*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2002; p. 49.

en un mundo manierista, pero realista a la vez; mundo distante que busca alejar al espectador de cualquier afinidad con los personajes o las situaciones, evitando que se desplieguen emociones de proximidad y, en cambio, sumirgíendonos en una incesante interrogación sobre la vida misma. “En algún momento –apunta Fassbinder- las películas tienen que dejar de ser películas, de ser historias, para empezar a estar vivas y hacer que nos preguntemos que tienen que ver con nosotros y nuestras vidas.”<sup>239</sup> La soledad, el miedo, la desesperación, la búsqueda de la propia identidad, la felicidad y el amor, así como la aniquilación de individuo por los convencionalismo son intensidades que confluyen y atraviesan a los personajes de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*. Intensidades que estallan en un desdoblamiento de los personajes, en sus manierismos, a través de los cuales se despliega toda una textura del Ser donde se manifiestan infinidad de posibilidades de la vida.

En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, Fassbinder no cuenta una historia sino más bien expresa imágenes que asumen una actitud estética y política frente a la vida, mostrando los mecanismos de represión a los que se enfrentan diferentes personajes con concreción y plasticidad. Estética de la imagen que por medio de fundidos en negro expresa transcurros de intensidades y sensaciones desplegadas en el tiempo; fundidos en blanco que manifiestan la latencia de un instante de shock, un punto culminante de éxtasis. Así, la protagonista, a lo largo del film manifiesta sensaciones que se expresan en los intersticios de angustia y éxtasis a la vez, ante la delirante experiencia mental de lo impensado que a la vez la conduce a lo no-sentido. Deformaciones de los personajes que se expresan en los reflejos de Petra sobre los espejos, donde la imagen de ésta se refracta siendo, ya no familiar, sino lejana y extraña.

Fundir, reflejar y expresar son modos de ser que, en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, expresan toda una desdramatización que hace de esta obra una obra de distancia. “Triple extrañamiento” donde se despliega lo temporal vacío, lo impasible y lo impensado, dejando tan sólo espacio para la anarquía de la imaginación. Imágenes que, más que afectar el corazón o el estado de

---

<sup>239</sup> *Op. cit.* Rainer Werner, Fassbinder., p. 49.

ánimo, afectan la mente, dando lugar a imágenes-pensamiento, es decir, “imágenes que el espectador pueda llenar con su propia imaginación.”

Las imágenes-cine nos introducen en la génesis dinámica de la imagen, en donde las fuerzas ciegas o invisibles operan como intensidades que mantienen con los cuerpos una relación no ya de indiferencia, sino de pura diferencia. “Se trata de una génesis dinámica –escribe Deleuze- que va directamente de los estados de cosas a los acontecimientos, de las mezclas a las líneas puras, de *la profundidad a la producción de superficies* [...]”<sup>240</sup>

Diferencia en donde lo que se expresa es la sensación del devenir soberano de cuerpos vivos y absolutos, como los cuerpos celestes interpelados por las intensidades de la fuerza de gravedad en *Cosmos* (2015) de Andrzej Zulawski. *Cosmos* es una imagen-reflejo que nos abre a ese devenir soberano donde las cosas -sin importar su tamaño o jerarquía- y las interacciones humanas -sin importar su relación- construyen un cosmos que no cesa de expresar la efervescencia de las fuerzas que integran la vida y, como éstas se manifiestan en la mente a través de la imaginación.<sup>241</sup>

Así, en *Cosmos* súbitamente nos vemos inmersos en una serie de enredos que van de situaciones banales, hasta hechos misteriosos como la aparición de animales ahorcados. En *Cosmos*, las fuerzas ciegas son diferenciales de intensidades que reflejan las sensaciones en el tiempo y el espacio. Expresión de invisibles, creación de visibles que dislocan la dimensión univoca de los cuerpos en tres niveles de sensación: la indiferencia ante la oscuridad, ante los misterios del bosque, ante el enigma de la muerte; las afecciones de las pasiones ante el amor y; la efectuación del acontecimiento que conjuga la vida y también la muerte.

En *Cosmos* la magnitud de las fuerzas ciegas determinan otro espacio temporal donde se conjugan la profundidad y la superficie; espacio extático

---

<sup>240</sup> Deleuze, Giles. *Lógica del sent ...*, p. 222.

<sup>241</sup> Pinkerton, Nick. *Entrevista a Andrzej Żulawski*. Filmofilias, 2015, [s.p.]. <https://filmofilias.com/2015/08/16/entrevista-a-andrzej-zulawsky-por-nick-pinkerton-film-comment/>

donde la mirada se ha transfigurado por completo abriendo un circuito donde se entrelaza lo visible y lo vidente. ¿A qué refiere esto? El espacio temporal como dimensión transfigurada es la distancia que expresa sensiblemente la imagen como diferencia. “[...] un ser que es autónomo –escribe Schelling-[...] no está subordinado al tiempo sino que obliga a éste a serle sumiso y hace de él súbdito de si mismo”.<sup>242</sup> La imagen-extática no depende ni del tiempo ni del espacio. Al contrario, ella los modula como reflejo de lo visible y lo invisible. Así, en el intersticio de la afección y la efectuación, tiempo y espacio despliegan toda una fenomenología de la imagen que expresa la plétora de sus formas, la riqueza de la vida y la exuberancia de sus manifestaciones.

En esta instancia espacio temporal donde la imagen deviene soberana como presente-visible, no hay antes ni después de ella, no hay nada que pueda obstaculizar su visibilidad, sin embargo se oculta, no lo es todo a la vez, es tan solo un reflejo que interpela la mirada. ¿A que refiere este presente visible? Merleau-Ponty en su libro *Lo visible y lo invisible* afirma que:

Lo visible no puede así llenarme y ocuparme, sino porque yo, que lo veo, no lo veo desde el fondo de la nada sino desde el medio de él mismo, yo, el vidente, también soy visible. Lo que hace el peso, la consistencia, la carne de cada color, de cada sonido, de cada textura táctil, del presente y del mundo es que quién lo aprehende se siente emerger de ellos por una especie de enroscamiento o de repetición [...] eso que es lo sensible mismo viniendo así [...] El espacio, el tiempo de las cosas, son jirones de él mismo, de su especialización, de su temporalización, ya no una multiplicidad de individuos distribuidos sincrónica y diacrónicamente, sino un relieve de lo simultaneo y de lo sucesivo, una pulpa espacial y temporal en que los individuos se forman por diferenciación.<sup>243</sup>

En este sentido, la imagen como expresión de la exuberancia de la vida es lo que emerge en el entre, en la profundidad y la superficie, es lo sensible mismo viniendo del éxtasis total de la existencia. Es un animativo que nos hace ver y saber el mundo en infinitivo: estar, pensar, sentir, actuar y comprender. Es la exploración de un invisible donde la mirada envuelve, palpa las imágenes y sus entrecruzamientos. “Lo invisible está allí sin ser objeto, es la trascendencia

---

<sup>242</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Bruno ...*, p.146.

<sup>243</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión. Buenos Aires, 2010;p. 106.

pura, sin máscara óptica. Y los propios visibles, a fin de cuentas, no están sino centrados en un núcleo de ausencia [...]”<sup>244</sup>

Las fuerzas ciegas alcanzan su luz a través de la imagen-extática. La imagen extática es portadora del secreto y, a la vez, reveladora de su propio modo de existencia. Este modo de ser es la ocasión de pensarla. No vemos las ideas, pero éstas están en los sonidos, los colores, las formas. Las ideas son sensibles justamente por ser ausencia de todo presupuesto, ya que no las poseemos sino que ellas nos poseen, nos provocan, nos devoran y, en esa medida son presencias autónomas.

La literatura, la música, las pasiones, pero también la experiencia del mundo visible son, no menos, que la ciencia de Lavoisier y de Ampere, la exploración de un invisible y, como ella, develamiento de un universo de ideas. La idea musical, la idea literaria, la dialéctica del amor, y también las articulaciones de la luz, los modos de exhibición del sonido y del tacto, nos hablan, bien en su lógica, su coherencia, sus puntos de encuentro, sus concordancias, y aquí también las apariencias son el disfraz de “fuerzas” y de leyes desconocidas.<sup>245</sup>

Las imágenes nos brindan la posibilidad de explorar un invisible a través de las infinitas interacciones que tiene con otros modos de ser. Por ello, apunta Zulawski que el cine es un ladrón –extraño e inesperado- que al interactuar con la existencia – con los modos de ser- toma de ésta todo lo que le rodea: pintura, literatura, música o teatro. Por eso es tan amado por todos.<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible...*, p. 203.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>246</sup> Op. cit. *Brigade*, Ferroni. [s.p].



### 2.3. PULSIÓN DE LO VISIBLE: ENTURBACIONES, DEFORMACIONES Y ENCARNACIONES

#### I

“ El cuerpo se enturbia con relación a la luz  
cuando se separa de la totalidad de los otros cuerpos  
y aparece como autosuficiente”  
Schelling

El cuerpo es un visible, pero al ser trastocado, *enturbiado*, por una fuerza va a sufrir una deformación creadora. Esta deformación de la forma es lo que hace comprender una presencia; es lo que hace comprender un cuerpo. Por ello, las fuerzas son potencias diabólicas no del presente sino del porvenir que destruye y desplaza, construye y reconfigura a la vez el mundo visual de las imágenes. Al respecto Merleau-Ponty apunta: “Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la investigación no son por completo seres reales: sólo tienen como los fantasmas, existencia visual.”<sup>247</sup> Como Pierre-Auguste Renoir quien reconfigura la forma con un estilo de pintar singular o, como diría Didi-Huberman, “una interpenetración corporal efectiva”<sup>248</sup> en donde los enturbiamientos y violencias que el resplandor del sol ejerce sobre los cuerpos los hace advenir en formas autosuficientes de color y voluptuosidad, vibrando al ritmo de los más altos diapasones del juego del sol, a la vez que las desprende de un fondo que lo invade todo.

“Para comprender esas transustanciaciones –afirma Merleau-Ponty- hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento.”<sup>249</sup> Cuerpo enturbiado, forma aberrante que violenta la manera de ver y saber una imagen. Entrelazado de visión y movimiento que Invierte toda dependencia de datos visuales y, a la vez, derrumba semejanzas y analogías. Estar ante un cuerpo

---

<sup>247</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 23.

<sup>248</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 34.

<sup>249</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 15.

enturbiado, ante un “cuerpo operante”, es estar no sólo ante una deformación de la forma sino también ante una deformación de la sensación y el pensamiento. Gauguin afirma: “He querido establecer el derecho a atreverme a todo [...]”<sup>250</sup> ¿A que refiere con el *derecho a atreverse a todo*? Básicamente, a romper la fiel transcripción, sustraer la forma del poder de la luz y dotarla de autonomía propia. Gauguin es perseguido por el deseo de expresarse no ya por un sistema de semejanzas sino por un régimen de perspectivas yuxtapuestas que lo lleva a la creación de la forma no a la copia. Esta forma autónoma dotada de vida propia, nacida de la voluntad, la sensación y la imaginación, da lugar a una diversidad de perspectivas donde devienen superficies de colores lisos e intensos que no sugieren modelo alguno, sino formas autónomas separadas de la totalidad que se sostienen por sí mismas.

Un cuerpo enturbiado es una forma autosuficiente que deforma no sólo lo que vemos sino también cómo lo vemos; ante ella el acto de ver y saber cambia de sentido. Esta forma autosuficiente es sobre todo una imagen extática que guiada por el deseo, siempre inacabado, trastorna e invierte la mirada y el pensamiento, convirtiendo el acto de ver y saber una imagen en un acto erótico ¿A qué refiere esto? Una imagen enturbiada nos trastorna completamente, invirtiendo el orden de los sentidos. Ante semejante imagen no es sólo el ojo el que ve sino también la mano, a la vez, no sólo la mano es la que toca, el ojo también, es una voluptuosidad, como en las obras de Georges Braque en las que los planos figurativos, escalonados en profundidad, unos detrás de otros, desprenden sensaciones táctiles y visuales que podrían considerarse contradictorias, aunque la contradicción es tan sólo un efecto del éxtasis en que se ha volcado lo táctil y lo visual. Es lo que Didi-Huberman llamaría “el delirio del tacto” que “parece apuntar a una dimensión adherente y “háptica”, penetrante de la mirada.”<sup>251</sup>

Ante una imagen extática la jerarquía del ojo ha sido desplazada, pues ahora todo el cuerpo es un sintiente en constante devenir que franquea los límites de

---

<sup>250</sup> Francastel, Pierre. *Historia de la pintura francesa*. Alianza. Madrid, 1980;p. 347.

<sup>251</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 20.

la experiencia humana: Ano, boca, garganta, cerebro, ojos, todos son posibilidades de expulsión de energía; formas de derroche por las que comunica el cuerpo su existencia inmediata. ¿Qué reflejan estas posibilidades de expulsión en los cuerpos? En la inmensidad del espacio y el tiempo, los cuerpos desgarrados lo que reflejan son la transgresión; la ausencia de límites y la eterna contradicción del hombre. Volvamos una vez más a la *Resurrección de cristo* del Greco. Esta obra nos introduce en la apacible ascensión de los cuerpos. Ascensión que súbitamente es transformada en caída vertiginosa, desprendiendo el sórdido grito del éxtasis. Ruptura de la figuración, apertura del espacio donde los cuerpos se manifiestan por si mismos. “El Greco –dice Juanes- concibe la corporeidad insuflada por la espiritualidad a través de figuras siempre imbuidas por una tensión ascensional y alterada por la luz; y, sin embargo, en medio de este arrebató místico de los cuerpos que se desatan de la terrenalidad, curiosamente es un pintor sensual.”<sup>252</sup> Sensualidad que exalta las conmociones violentas donde se desfiguran los rasgos, la posiciones fijas de los cuerpo y toda forma de belleza, deviniendo en su lugar posturas y acciones inhabituales que expresan las huellas de una afección en donde la existencia ya no es representada sino vivida. O *Laoconte*, manifestación de las afecciones en su máximo estado extático; estado que se descubre en cada músculo, cada tendón y cada parte del cuerpo. Estado de los cuerpos experimentado por las contracciones musculares en su profundidad y cuya reminiscencia de pasión se exterioriza, sin furia, en la impassibilidad de los rostros y en las posiciones serpentinas que hacen que los cuerpos experimenten, no ya un devenir humano, sino más bien un devenir animal, serpentino.

El cuerpo es un operador del impulso fundamental que manifiesta las interacciones que en él llevan a cabo las fuerzas ciegas de universo. Este impulso fundamental expresa el carácter aleatorio de la imagen al mostrar la posibilidad de ser algo completamente diferente a lo que es. En este sentido, a diferencia de Giotto o Masaccio, Miguel Ángel capta la sensación de masa y plasticidad no con inmovilidad sino al desatarse, inclinarse, volverse,

---

<sup>252</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*,p. 89.

insinuarse, es decir, en el converger progresivo del movimiento de cada forma. Juanes: “Es posible comprender los frescos de Miguel Ángel a partir de la contraposición entre los cuerpos macizos, inertes, pétreos y de los cuerpos dinamizados, más fluyentes, tocados por el espíritu [...]”<sup>253</sup>

Miguel Ángel plasma la movilidad de los cuerpos, pero con un movimiento recogido, cerrado, frenado por la masa que hace advenir otros movimientos de los cuerpos a la vez: movimientos de torsión lenta y forzada; movimientos de masas musculares que causan contacto; desplazamientos y presiones entre los cuerpos. Esta solidez de los miembros enlazados por el movimiento es efecto del goce de un *continuum*, donde cada cuerpo forma un todo con los otros, pero, sin olvidar que la línea y la energía que determina cada forma es siempre dirigida a expresar individuantes que encarnan una humanidad gigantesca. Pero además, estos movimientos enlazados es la expresión de los cuerpos que buscan liberarse de la materia. Al respecto Juanes apunta que: “... la obra de Miguel Ángel se debe entender como la lucha del espíritu por liberarse de lo corpóreo y de lo pétreo [...] lucha del espíritu contra la materia [...] lo libera de su atadura, lo transfigura espiritualmente hablando.”<sup>254</sup>

Con la idea de movimiento y convergencia, Miguel Ángel resuelve el problema de exaltar el organismo -disperso y reunido a la vez-, pero sin olvidar que ante todo lo que se expresa es la existencia de la vida, ya que “ [...] la vida para moverse debe primero existir”<sup>255</sup> Miguel Ángel encarna el movimiento en la pintura, el movimiento de la profundidad a la superficie, pero este intersticio de expresión extática no está en función de gestos y acciones históricas, sino en función de una lógica de sensaciones que desplazan el centro de intensidades del espectáculo organizado hacia lo extático de la experiencia interior humana o, como diría Juanes a la transfiguración espiritual, a lo erótico-sagrado. La obra de Miguel Ángel expresa una inmanencia visual que traza un diagrama de fuerzas intensivas, poniendo en relación dos contradicciones: lo individuante y al mismo tiempo lo colectivo, haciendo emerger en este entre dos un

---

<sup>253</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 63.

<sup>254</sup> *Idem*.

<sup>255</sup> Longhi, Roberto. *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*. Visor. Madrid, 1994; p. 104.

organismo diferenciado. Pero también, pone en tensión dos aspectos; el espíritu y la materia, haciendo emerger cuerpos aligerados, alerta, transfigurados espiritualmente.

En este sentido, la imagen extática nos introduce en una naturaleza desequilibrada, donde el cuerpo desentiende al mismo tiempo que determina otro campo del sentir y del saber siempre cambiante. Como apunta Juanes: “[...] manierismo creativo, no servil, emparentado con los modos personales de ilustres antecedentes: los voluptuosos desnudos masculinos de Miguel Ángel, el carácter etéreo y plástico pictórico de El Greco, la señalada ruptura de la pose en Degas [...]”<sup>256</sup> Luz, ocasiones de oscuridad; agitación jamás organizada; nueva armonía. Todos en su conjunto son deslizamientos discontinuos a los que nos introduce la imagen-extática de Bacon por medio del cuerpo. “Bacon rechaza así el cuerpo-objeto y el cuerpo reducido a una mera cosa que piensa: para él, se trata del cuerpo vivido como sufrimiento, hambre, deseo, hastío, desamparo, enfermedad, angustia [...]”<sup>257</sup> Para Bacon el cuerpo es un campo operativo que nos introduce a sentir y saber aquello de lo que el hombre es. Deleuze: “El color es lo que está en el cuerpo, la sensación esta en el cuerpo, y no en los aires. 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 es vivido como experimentando tal sensación.”<sup>258</sup>

La imagen extática es un intento por captar al hombre como un desgarramiento de la propia naturaleza y en ese desgarramiento se (re)conoce como un suplicio extático ante lo trágico de la existencia. “Descender a los infiernos para encontrar a la “mujer incomparable” y para traerla a la luz, al cuadro, a la vida, es le último recurso y el último gesto del pintor [...]”<sup>259</sup>

El punto extremo del arte; punto culminante, momento de éxtasis donde convergen el deseo, la noche y la muerte en un cuerpo sintiente donde todo se ha dislocado. En este descender a los infiernos, a las profundidades, el ojo ha

---

<sup>256</sup> Juanes, Jorge. *Kandinsky/Bacon*. Itaca. México, 2004; p. 72.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>258</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 42.

<sup>259</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 82.

devenido otra cosa, ahora es un órgano de exceso, delirio y derroche que, en conjunto con otros órganos, abre un intersticio entre los dos hemisferios donde aparece el carácter cruel y demoledor de la mirada. “El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo [...], el ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano.”<sup>260</sup> Pero, ¿qué es lo que le falta al cuadro para ser él mismo, el mundo? Lo que le falta al cuadro, su exigencia y, a la vez, su límite es la carne. ¿Carne? “La pieza de carne – escribe Deleuze- es ese estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan locamente, en lugar de componerse- estructuralmente.”<sup>261</sup> Este “ojo en celo”<sup>262</sup> conmovido por el mundo es ahora un órgano erótico de extraordinaria sensibilidad que entra en el súbito juego de la expresión de cada molécula del cuerpo y la mirada, donde la energía se torna estallidos de risa, lágrimas, gritos o sollozos. Una fusión-confusión que adquiere la forma de vida ardiente, una “pieza de carne” viviente. “La pieza de carne – escribe Deleuze- es la zona común del hombre y de la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese “hecho”, ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de su horror o de su compasión.”<sup>263</sup> La pieza de carne, zona de indiscernibilidad; un informal, una deformación, un “rastro de presencia humana” como las pulsiones plásticas de Bacon donde los cuerpos devienen en su más sórdida intimidad variaciones de la carne: “Me gustaría que mis pinturas dieran la impresión de que por ellas hubiera pasado un ser humano, tal cual un caracol, dejando un rastro de presencia humana y de memoria de sucesos pasados a medida que va dejando su baba.”<sup>264</sup>

En este anonadamiento extático, en ese estado de indiscernibilidad en que nos sitúa la imagen de Bacon se manifiesta un delirio, una arrobadora sensación, una desenfrenada imaginación y una memoria erótica conducida no por los movimientos conscientes sino ante todo por movimientos corporales que surgen desde la profundidad de la no-consciencia, el instinto y el azar. Como

---

<sup>260</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 21.

<sup>261</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 31.

<sup>262</sup> Deleuze, Gilles. *Pintura ...*, p. 205.

<sup>263</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 32.

<sup>264</sup> Juanes, Jorge. *Kandinsky/Bacon.*, p. 72.

apunta Schelling: "[...] captar simbólicamente no empíricamente, es decir, la totalidad de su existencia, utilizando cada una de las partes singulares del cuerpo como representantes de los momentos aislados de la existencia."<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Schelling, Friedrich W.J. *Bruno ...*, p. 226.

## II

“[...] la pereza moral e intelectual, la molicie y la cobardía espiritual se desvían de estos grandes espectáculos que le ofrece un cuadro terrible de su propia nulidad y abyección.”

Schelling

La imagen extática adviene como una brutal interrogación que asume el sentido mismo de la vida. Pero, esa brutal interrogación nos sume en el más profundo de los vértigos ante la alteración de las condiciones normales de la existencia. El vértigo ante la presencia de lo no-consciente, ante el no-saber, proyecta los impulsos humanos a través del espacio. A través del cielo, como en el mito de Dédalo e Ícaro: “Aunque Minos me cierre la tierra y el mar, el cielo, no obstante, permanece abierto [...] aunque lo posea todo, no posee el aire.”<sup>266</sup> Expresión del agonismo humano; demencia y abyección; goce desenfrenado ante el deseo del cielo que se torna abismo, éxtasis y angustia a la vez. El vértigo es el instante presente en que se cruza la línea de la vida para convertirse en su otra cara: la muerte.

La imagen extática responde a ese exceso, esa exuberancia de las fuerzas que manifiestan a la vez la intensidad trágica y los derroches desmesurados de energía. En esta exuberancia lo que predomina es la violación de la integridad de los seres al ser puesto en cuestión los límite de la vida. “Una vez más: el infierno del pintor [...] aquello a cuyo fondo tiene que descender para volver a encontrar la vida, el moverse es en principio un color. Es el encarnado [...] agitación interior, el encarnado obliga al pintor a un viaje, iniciación o fracaso, a los fondos infernales del cuadro.”<sup>267</sup>

El ojo en celo abre todo un sistema de impulsos; regiones diametralmente opuestas y contradictorias que no puede ser vistas; se extienden en la profundidad de las membranas, los tendones, las carnes que al verse interpeladas por las afecciones hacen advenir el sentido involuntario de las palabras. Es decir, una sensación no discursiva que, más que representar,

---

<sup>266</sup> Ovidio. *Las metamorfosis*. Porrúa, México, 2013; p. 144.

<sup>267</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 85.



dramatiza las formas que conducen estados de éxtasis. Dramatización que “[...] debe traer a la superficie la verdad más profundamente oculta. De ahí que tenga que penetrar en el nexo más profundo, en el juego y las vibraciones de tendones y músculos [...]”<sup>268</sup>

Las sensaciones no discursivas introducen al espectador en todo un vasto campo de problemas e interrogantes que en el arte devienen como formas en que se manifiesta la vida. Estas manifestaciones, como expresa Schelling, llevan a penetrar en el nexo más profundo, en el juego y vibraciones de la carne y sus efectuaciones en la piel: sus encarnaciones. “[...] el encarnado – escribe Didi-Huberman- buscaba la piel por debajo o más allá del plano, como si fuera el punto más extremo. [...]”<sup>269</sup> Encarnaciones que llevan a preguntarse al artista ¿qué hacer con la carne?, ¿cómo hacer la carne? ¿cómo expresar un cuerpo?. Como apunta Deleuze: “[...] siempre habrá un problema que atravesará toda la historia de la pintura: ¿qué hacer con la carne cuando somos coloristas?”<sup>270</sup>

La instancia paradójica es un medio de síntesis para los acontecimientos. La imagen-reflejo es la manera en que lo singular expresa su autonomía. Síntesis que expresa la coexistencia de diferencias, cada una independiente: un todo autónomo y a la vez parte de un todo superior. Coexistencia de diferencias que en la pintura de Tiziano nos sitúa ante un juego de contingencias donde lo múltiple es posible a través de las distintas intensidades de color que expresa formas sensuales y singulares.

Para Juanes, “Tiziano va a ser el gran maestro, el paradigma. De él parten los pintores barrocos –Rubens , Velázquez, Poussin- y los pintores románticos. Tiziano es un pintor elegante, sensual, que sabe armonizar y entonar colores como pocos, que descubre cómo se pintan los brillos. Y va a ser una clave para lo que vendrá después de él.”<sup>271</sup> Tiziano nos sumerge en el goce extático del color irisado, cambiante, voluble, aleteante y difuso, que manifiesta una

---

<sup>268</sup> *Op. cit.* Schelling, Friedrich W.J. *Filosofía...*, p. 225.

<sup>269</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 52.

<sup>270</sup> Deleuze, Gilles. *Pintura ...*, p. 202.

<sup>271</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*,p. 69.

línea dúctil, libre e insinuada, que en su coexistencia da lugar a la expresión de la más exaltada imagen de la volubilidad de la vida. Apunta Didi-Huberman: “Y si el color consigue mostrar que no está simplemente depositado sobre su ”objeto”, sino que constituye la manifestación misma, el colorido, entonces se convierte en lo que hace a la pintura lo “viviente” y ”natural” que persigue tradicionalmente [...]”<sup>272</sup>

Pensemos en *Bacanal de los Andrios* (Il Bacchanale degli Andrii, 1523) (10)\*, en esta obra Tiziano responde la interrogante de la carne al hacer advenir el color como fuerza expresiva de la carne independiente de la forma que se le haya unido, hasta el punto de no ser más forma sino solo color. Como apunta Poty: “[...] el color es variante en otra dimensión de variación, la de sus relaciones con el entorno. [...]”<sup>273</sup> En la obra de Tiziano la unión con otros tonos, forman una constelación no por similitud sino por diferenciación. “Esto no es casualidad: se sabe -apunta Didi-Huberman- que toda una parte de la fortuna crítica de Tiziano estaba obsesionada en torno al efecto disyuntivo entre la *vivacità* de sus figuras, un legendario efecto de piel en el plano, y su relación con el sinsentido, con lo informe, con lo inidentificable.”<sup>274</sup> Tiziano nos introduce en serie de disyunciones donde la forma es afectada por fuerzas e intensidades, deformándola, transfigurándola, distorsionándola; devenir de lo real que se manifiesta al mezclar lo visible con lo invisible, la profundidad con la superficie, el deseo y el ideal, el sentido y el sinsentido; intervalo de lo sensible donde queda en suspenso toda certidumbre para abrir paso a la expresión extática de la vida.

*Bacanal de los Andrios* expresa, ante todo, el trazo de una trama de lo simultáneo; una textura del ser que manifiesta la visibilidad de lo singular, donde el color nos abre a una “dimensión de variación” de sensaciones no discursivas de la carne. Las encarnaciones del cuerpo posicionan la mirada ante el mundo –el espectador se transforma en actor que transfigura el mundo- como si éste fuera un acorde sin fondo de diferentes tonalidades, una polifonía,

---

<sup>272</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 24.

<sup>273</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible...*, p. 120.

<sup>274</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 61.

\*Ver anexo de imágenes.

como el efecto de la música que expresa tonos exaltantes y calmos. “El encarnado -apunta Didi-Huberman- sería ni más ni menos como el deber-ser del colorido [...] es la señal corporal de todo deseo [...] se caracteriza [...] según las cualidades táctiles de la piel misma.”<sup>275</sup> El encarnado es esa textura del ser donde el color es la manifestación del deseo. El deseo como signo sensible corporal, signo de una caricia, signo que ante todo es deseo de amor, de la vida, de la creación que nos conduce en una obra al placer o al goce. El encarnado, como dice Dolce citado por Didi-Huberman, es “[...] ese encarnado místico, sería como la mezcla de todas las disyunciones en que la pintura se abisma y permanece inacabada.”<sup>276</sup> La obra de Tiziano es una obra que ha traído a la superficie las efectuaciones de la carne por medio del color; es una obra no de contradicción sino de simultaneidad, transparencia y coexistencia donde la deformación de la forma adviene libre en un *continuum* extático del color.

En este sentido, *Bacanal de los Andrios* es la más pura efectuación del color. Efectuación que colma a la obra de un intenso deseo al presentar la máxima profundidad (forma) y la máxima superficie (color) manifestando no la realidad o su imitación sino la síntesis del mundo. Deseo que, como apunta Didi-Huberman, revierte la mirada, causando un efecto en el cuerpo de aquel que la mira; efecto entre cuerpos: el creador y el espectador, circuito de sensaciones donde se despliega todo un “acontecimiento, erótico y figural”.<sup>277</sup> Por medio de la yuxtaposiciones de zonas coloreadas en tonos contrapuestos se manifiestan en la mirada lo que Didi-Huberman llama “deseo en el colorido”<sup>278</sup> desplegando manchas oscuras y claras como fenómenos de la encarnación de los cuerpos. Fenómenos de la encarnación donde la forma ya no se expresa como un verdadero sentido de planos sino como un *continuum* de carnes. “Esta es la realidad y la realeza del deseo en nuestros cuerpos. Y ese deseo llega incluso a hacer la *mistura difficile* de los sexos: el hombre y la mujer en un solo cuerpo.”<sup>279</sup> *Bacanal de los Andrios expresa esa mistura difficile*, el paso de lo

---

<sup>275</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 86.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>278</sup> *Idem.*

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 87.

discontinuo a lo continuo donde el cuerpo se abre de forma tan amplia que es imposible encontrar los planos, pues lo que deviene se encuentra inmerso en un *continuum*. Es como si todo estuviera impregnado por una sustancia difusa, sustancia que para Didi-Huberman será la sangre que hace de la entonación del color un goce tonal donde la carne deviene luz y, la luz carne hasta lo más íntimo, es decir, la manifestación de las afecciones de la profundidad del cuerpo se exaltan en la superficie del cuadro. Para Didi-Huberman la sangre es sustancia del deseo que infunde un erotismo fundamental en el cuadro. Erotismo que en la obra de Tiziano se expresa como “sustancia-mirada”, “ultra-desnudez”, “sustancia-belleza” que nos lleva al sentido extático de las sensaciones.<sup>280</sup>

La imagen extática es revelación y cuestionamiento del mundo. Cuestionamiento que hace de los límites y las fronteras de la imagen algo poroso e inestable. Ante una imagen, se trata sobre todo de explorar ese universo de exploración que obedece únicamente a las leyes de las sensaciones. En ese universo se inventa una nueva rítmica de la mirada, apartada de la figuración o la narración, llega a experiencias mentales. Excavar en el espesor afectivo del cuerpo se trata ante todo de producir una sensación que culmina en el pensamiento de lo impensado. Respecto a las imágenes-cine, Deleuze apunta: “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida.”<sup>281</sup>

Por ejemplo, en *Indian Song* (1975), Marguerite Duras pone el cuerpo en relación del tiempo y el pensamiento en relación con la vida; sus esperas, sus recuerdos, sus reminiscencias; pone al cuerpo en una tensión espacio-temporal donde nace y desaparece, se crea y se recrea por medio de los fantasmas que despliegan el acontecimiento del deseo ante un tiempo salido de sus goznes, ante un tiempo extático. “*Indian Song* es un filme que tiene una dimensión totalmente singular [...] porque es un filme donde hay un goce

---

<sup>280</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 89.

<sup>281</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo...*, p. 351.

absolutamente intenso.”<sup>282</sup> En *Indian Song* el tiempo extático revela en cada momento una dimensión singular, espacio de convergencias y divergencias, surgimientos y anulaciones donde el cuerpo busca una línea de fuga que lo conecte con ese otro que lo interpela, lo provoca, lo pervierte. Al respecto, Sonia Rangel apunta: “En ambas formas de expresión, Duras ejecuta un borramiento, una anulación de los personajes, un proceso des-subjetivación del que brotan figuras brumosos, etéreas, flotantes. De ahí que, en sus films no haya presencias, ni representación, en una puesta en escena des-dramatizada.”<sup>283</sup>

Duras no guarda del espacio más que lo que reside en los cuerpos. El cuerpo crea, recrea y habita el espacio con sus afecciones, siendo la expresión del deseo en el cuerpo el único lazo entre imágenes visuales y sonoras independientes que generan un pensamiento por sí mismo. Así, en *Indian Song* los cuerpos apoyados en la pared, acostados en el suelo, sentados ante el piano devuelven a las imágenes las actitudes y posturas, las afecciones del cuerpo, sus manierismos que llevan al pensamiento a experimentar la vida. “*Indian Song* es como si ella se viera, [...] es un cuerpo de mujer que no se conoce a sí mismo, pero sabe algo en lo negro, que sabe lo negro, que sabe la muerte. Ella está ahí, está encarnada, y de nuevo está ese sol al revés, puesto que todos los rayos que son rayos masculinos vienen a injertarse sobre ese abismo que es ella [...]”<sup>284</sup> En *Indian Song* el cuerpo es el signo sensible de los estados del cuerpo que manifiestan modos de ser de lo sensible, pero también, modos de ser del pensamiento en su más puro sentido. Al respecto Deleuze apunta: “[...] hay tanto sentimiento o intensidad, pasión, en el cine de cerebro como en el cine del cuerpo.”<sup>285</sup>

Las imágenes crean un espacio y un tiempo habitable con todo el cuerpo. Son imágenes que antes que nada exigen que el espectador se mantenga ante ellas. ¿A qué refiere esto? a que el espectador invente un tiempo y espacio

---

<sup>282</sup> Maniglier, Patrice y Zubunyan, Dork. *Foucault va al cine*. Nueva Visión. Buenos Aires, 2011; p.107.

<sup>283</sup> Rangel Espinoza, Sonia. *Foucault va al cine*. Reflexiones Marginales, México,[s.p] <http://reflexionesmarginales.com/3.0/foucault-va-al-cine/>

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>285</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo...*, p. 270.

singular, es decir, un entorno sensorial. La imagen como un artefacto que habitar; la imagen como un producir un mundo colmado de lo heterogéneo, la alteridad y el azar.

Mundos carentes de lógica como en *Szamanka* (1996) de Zulawski, donde el espectador se ve obligado a interpretar lo que, sin embargo, no puede ser interpretado, pues son expresiones del cuerpo donde desaparece la mirada organizadora, para, en su lugar aparecer la exploración de impulsos, delirios, manías y pasiones, es decir, flujos de energía y gastos que despliegan toda una zona de nuevas experiencias donde se trazan los límites de lo que el cuerpo es capaz. Así, los amantes se abrazan, de atrapan, se enlazan, se fusionan deviniendo un cuerpo visible-vidente, pero además, un cuerpo fusionado donde se hace posible la *mistura difficile* de los sexos: el hombre y la mujer en un solo cuerpo, en un *contonuum* de intensidades puras.

En *Szamanka*, Zulawski nos introduce en lo que Deleuze llama un “cuerpo ceremonial”<sup>286</sup>, un cuerpo extático afectado por los sonidos y los gestos que hacen del cuerpo un sintiente que se manifiesta entre los estados del éxtasis y el derroche, entre las poses estilizadas y las poses petrificadas que invocan un segundo cuerpo que sea parte del circuito sensible de afecciones e intensidades, es decir, un cuerpo pensante que se renueva a sí mismo. Así, el personaje principal de *Szamanka* se reduce a un sintiente que manifiesta actitudes corporales que operan como signos sensibles que sólo pueden adquirir sentido por medio de una dramatización de ideas donde todo sentido es pervertido y donde lo que surge es lo impensado a través del cuerpo. En este sentido, lo que deviene es un visible que sugiere la existencia de lo antes ausente.

---

<sup>286</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo...*, p. 254.

### 3. IMAGEN EXCÉNTRICA

#### 3.1. NIVELES DE SENSACIÓN: FLUJOS, DISYUNCIONES Y PERMUTACIONES

##### I

“Pero precisamente el orden del tiempo,  
el tiempo como forma pura y vacía ha deshecho ese círculo.  
Lo ha deshecho, pero a favor de un círculo menos simple  
y mucho más secreto mucho más tortuoso,  
más nebuloso, círculo eternamente excéntrico,  
círculo descentrado de la diferencia [...]”  
Deleuze

Una vez más el tiempo nos interpela al aproximarnos a la intimidad de la imagen. El tiempo, el más fiel, o más bien, infiel guardián de la imagen. El tiempo que ha dejado de ser cronológico para ser en cambio su otro; su doble que salido de sus goznes, en su (des)orden anacrónico, desprende de la forma lo informal excéntrico. Como apunta Deleuze<sup>287</sup>, el tiempo en su forma pura y vacía, ha deshecho ese círculo para ser en cambio un círculo descentrado de la diferencia, un círculo en el que la imagen al ser descentrada de todo significado, de toda representación, de todo sistema, ya no es una forma significativa sino más bien un informal excéntrico que exige no ser entendido sino más bien cuestionado. Lo informal excéntrico se desplaza en el más puro sentido de lo erótico, éste deviene incesantemente ante la presencia de interrogantes pero, a la vez, ante la ausencia de respuesta alguna, fundando lo que llamaríamos un régimen excéntrico, donde el erotismo libera otras fuerzas ilimitadas: el éxtasis y el derroche.

Con respecto al acto de pintar, Didi-Huberman afirma: “El efecto del lienzo se definiría como la “salida”, fuera del plano, de un jirón, punzante de ese plano. Es decir, que se definiría ante todo como un momento del no: momento de

---

<sup>287</sup> Cfr. Deleuze, Gilles. Diferencia ..., p.145.

negación y, simultáneamente, momento de tránsito.”<sup>288</sup> Efectuación de la imagen, donde éxtasis y derroche contemporizan en el más puro estado de no-saber. No-saber expresar la plenitud del espacio, al mismo tiempo su síntesis; no-saber manifestar la exuberancia y la voluptuosidad de la forma sin ser nunca una imitación; no-saber captar la viveza de lo visible en los mínimos detalles aún en su finitud; “[...] la obra de arte moderna –apunta Deleuze- desarrolla sus series permutantes y sus estructuras circulares, señala a la filosofía un camino que lleva al abandono de la representación.”<sup>289</sup> “Violencia disyuntiva”<sup>290</sup>, una transgresión que, al igual que las pinturas paleolíticas, conduce no la representación sino a experimentar las leyes de la forma. Camino vasto de cuestionamientos, la obra de arte moderna nos introduce no a un sistema sino a un proceso en formación. “Los modernos, como se sabe, - escribe Merleau-Ponty- han liberado a muchos otros fantasmas, han agregado notas sordas a la gama oficial de nuestros medios para ver.”<sup>291</sup> Aproximación a sentir y pensar la imagen fuera de toda representación; un punto de surgimiento y emergencia; no una fijación sino una manifestación de relaciones permutables en donde la obra de arte deviene sensaciones.

Violencia disyuntiva donde la pintura nos introduce en un tiempo crítico y un tránsito entre lo clásico y lo moderno. Esta violencia de la pintura nos abre a lo radicalmente diferente, es decir al tiempo de Cézanne. “Y él se presenta como un clásico, -escribe Juanes- pero no en el sentido de las academias o del neoclasicismo, sino como un clásico que no se detiene en un código y se regodea en él sino que busca la construcción de una nueva estructura en la pintura.”<sup>292</sup> Estructura de la pintura que abre la mirada a una imagen del exceso donde converge lo pasional, la violencia, lo tormentoso, lo inestable. “Llegó la consoladora y desesperante, -apunta Gasquet- la pasión de su vida, su tiranía y su éxtasis, la única, la inevitable, aquella para la que había nacido y por la que iba a morir: la Pintura.”<sup>293</sup> Sentido dramático, alucinación

---

<sup>288</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 72.

<sup>289</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición.* Amorrortu editores. Buenos Aires, 2002; p.117-118.

<sup>290</sup> Sobre la pintura, Didi-Huberman apunta que “[...] el lienzo sería más bien un efecto de deslegitimación de la evidencia, lo que denominamos una violencia, una precipitación disyuntiva.” En Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 54.

<sup>291</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y...*, p. 24.

<sup>292</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 159.

<sup>293</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 38.



apasionada, imaginación ardiente y caótica o, como escribe Gasquet, “eclosión de dones”<sup>294</sup> de un genio capaz de manifestar en los estremecimientos de la tierra y la humanidad el fluir de una vida interior. La obra de Cézanne es eso que expresa Gasquet con tanto ímpetu en sus escritos: “[...] desenfreno gozoso de todos los sentidos, una plenitud de todo el ser, en la que su genio se dilatava en esbozos fogosos, en telas cargadas de pensamientos leonados, colmadas de sensaciones, tensas hasta resquebrajarse bajo la espesa capa de tonos radiantes.”<sup>295</sup>

Visión sensible que expresa tan sólo lo que se puede ver o tocar con la mano o con los ojos, borrando todo rastro de la representación, pero colmando la expresión de un hombre, una manzana o un árbol de espíritu, de una visión singular. “Al espiritualizar manzanas [...], -escribe Gasquet- de tanto como las despojaba de todo lo que no fuera gozo del color puro, alcanzaba la substancia misma de su emoción.”<sup>296</sup> Cézanne nos sitúa en un punto culminante de goce donde lo visible es expresión de sensaciones. Resonancia pictórica que expresa la infinita lucha por plasmar “[...] la naturaleza vista, la naturaleza sentida [...].”<sup>297</sup> Amalgama entre lo visible y lo vidente medio humana, medio divina que plasma la plenitud de la sensación. “La obra de arte –escribe Deleuze- abandona el campo de la representación para convertirse en una “experiencia”, empirismo trascendental o ciencia de lo sensible.”<sup>298</sup>

El mundo como sensación es para Cézanne un mundo que se expresa por medio de pinceladas sensibles, exploratorias, donde la forma se refleja, se humaniza, se piensa a través de él. Cézanne es un vidente de la vida: “¡La vida! ¡La vida! Sentirla y expresarla en su realidad, amarla por sí misma, ver en ella la única belleza verdadera, eterna y cambiante.”<sup>299</sup> A través de su obra, Cézanne pasa de lo invisible a lo visible; tránsitos en que se manifiestan las intensidades de las sensaciones. Ante semejante imagen no hay significado o significante, no hay nada que comprender. “Nunca hay que tener una idea, un

---

<sup>294</sup>Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 41.

<sup>295</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>296</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 95.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>298</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia ...*, p.101.

<sup>299</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 168.

pensamiento, una palabra al alcance, cuando se necesita una sensación.”<sup>300</sup> Ante lo más secreto, lo más tortuoso, lo más nebuloso tan sólo persisten las preguntas: ¿cómo se forma? ¿en conexión con qué hace pasar intensidades y sensaciones? ¿qué tensiones devienen en el vaivén de la profundidad y la superficie en que es o, más bien, en el medio dónde despliega su ser?

En el régimen excéntrico cada rasgo -signo- se conecta con formas de codificación muy diversas, poniendo en juego diferentes signos y objetos. “Las grandes palabras –afirma Cézanne- son los pensamientos que no son propios. Los estereotipos son la lepra del arte.”<sup>301</sup> Más que ideas predeterminadas, las sensaciones son conexiones que devienen como una multiplicidad, es decir, como una determinación carente de sujeto y objeto. ¿A qué refiere esto? Una imagen excéntrica, lejos de ser la expresión de la voluntad del artista, es una multiplicidad de fuerzas y de Intensidades. “El artista es un simple receptáculo de sensaciones, un cerebro, un aparato registrador [...] Toda su voluntad debe de ser de silencio. Debe hacer callar en él todas las voces de los prejuicios, olvidar, olvidar, hacer el silencio, ser un eco perfecto.”<sup>302</sup> El artista es un vidente, que encarna en su obra los efectos de los flujos del deseo, que expresa el verdadero devenir sin imitación ni semejanza: el instante desnudo en el que el “yo” se desvanece. Una imagen excéntrica es un advenimiento, es decir, una sensación antes que una reflexión; una percepción antes que cualquier comprensión. Lo crudo, lo despojado de forma y figura, es decir, una fuerza en estado puro, una presencia, un surgimiento o, como expresa, Deleuze una diferencia.

“El deseo circula en esta disposición de heterogéneos, en esta especie de “simbiosis”: el deseo está vinculado a una disposición determinada, supone un cofuncionamiento.”<sup>303</sup> El deseo es la fuerza diferencial del exceso y del derroche, ineluctablemente ligado a la creación como efecto del retorno. Sigo aquí la profunda conexión de Deleuze entre deseo y creación, una conexión

---

<sup>300</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 165.

<sup>301</sup> *Idem.*

<sup>302</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

<sup>303</sup> Deleuze, Gilles. *Deseo y placer*. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. Barcelona, n° 23, 1995; p.6.

que tiene lugar a partir del retornar: “[...] el eterno retorno, tomado en sentido estricto, significa que cada cosa sólo existe en la medida que vuelve, copia de una infinidad de copias que no dejan subsistir ni original ni origen.”<sup>304</sup>

Pensemos en *Las grandes bañistas* (Les Grandes Baigneuses, 1894-1905)<sup>(11)\*</sup>. Esta imagen manifiesta el deseo latente de Cézanne por expresar el baño de mujeres bajo los árboles; deseo que lo recorrerá a lo largo de su vida, llevándolo a plasmar el erotismo de la imagen que, al igual que en la obra de Tiziano, se expresa como esa obsesión de la mirada; obsesión de plasmar la desnudez; obsesión de captar la belleza; obsesión por sentir la sustancia misma de la sensación extática, pero también, excéntrica de la imagen que carece de referente. Advenimiento donde el deseo hace fluir una multiplicidad difusa de intensidades heterogéneas, poniendo en juego nuevas relaciones; nuevas disposiciones entre cuerpos que se rozan, se acarician, se provocan.

No puedo encontrar el centro -afirma Cézanne- [...] ¿En torno a qué [...] debo agruparlas a todas? [...] ¿dónde comienza y donde acaba la línea de los cuerpos y del paisaje? [...] Son todo uno. No hay centro. Pero yo quisiera como un agujero, una mirada de luz, un sol invisible que aceche todos mis cuerpos, los bañe, los acaricie, los intensifique [...] <sup>305</sup>

Ante *Las grandes bañistas*, en los cuerpos, entre los cuerpos, las líneas no comienzan ni terminan, son un *continuum* devenir de intensidades donde resplandecen informales alargados, finos, resplandecientes, divinos. Las líneas manifiestan disyunciones y permutaciones entre cuerpos heterogéneos en total desequilibrio o, como expresaría Cézanne en total “estremecimiento” y dispersión; es como si los cuerpos de las bañistas estuvieran en una constante metamorfosis que impide que se fije forma alguna y, en cambio, fueran a la vez arena, mar, árboles, cielo.

“Aproximo con el mismo impulso, la misma fe, todo lo que se dispersa, se va [...] Todo lo que vemos, verdad, se dispersa, se va. La naturaleza es siempre la misma, pero nada de lo que se nos manifiesta permanece en ella. Nuestro arte debe, por su parte,

---

<sup>304</sup> Op. cit. Deleuze, Gilles. *Diferencia ...*, p.115.

<sup>305</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 67.

\* Ver anexo de imágenes.

transmitir el estremecimiento de su duración con los elementos, la apariencia de todos sus cambios.

Estremecimiento de la imagen donde devienen ondas sensuales, carnes melodiosas, polifonía de árboles, transparencias azules. Orgia de la existencia envuelta por la fuerza del deseo que descubre “el drama universal”<sup>306</sup> de lo efímero y huidizo. *Las grandes bañistas* más que armonía expresa sensaciones: “[...] llamaradas sensuales, [...] aturdimiento carnal [...] amor del amor [...]”<sup>307</sup>; deseo de la mirada, deseo de la desnudez, deseo de la belleza, adoración de todo el ser. La impaciencia del deseo; eso que obsesiona a Cézanne, su objeto del deseo: ese agujero, esa mirada de luz, ese sol invisible que acecha los cuerpos, los baña, los acaricia, los intensifica; interpenetración corporal efectiva que engendra una imagen. Estremecimiento de su duración; dispersión de las formas; imagen excéntrica donde deviene libre lo antes petrificado. Lo maldito que a través de lo más obscuro de la imagen ejerce un desplazamiento en la mirada y en el tacto, conduciéndolos en las excentricidades de las sensaciones. La imagen como informal excéntrico es tránsito de la forma a la deformación, de la armonía a la desarmonía, es decir, es dinámica de lo vivo donde no hay economía de fuerza sino puro derroche.

*Las grandes bañistas* expresa una visión más directa y más próxima a la naturaleza, donde la figuración ha sido desplazada por la deformación de la forma. Visión voluptuosa, donde se manifiestan movimientos evasivos que reflejan los estremecimientos de las formas, invitando al espectador a experimentar no la contemplación sino el *voyeurismo* de la obra; no el análisis de la forma de la lógica, sino la experimentación de la forma de las sensaciones. Mirada clandestina, que pervierte, desplaza la posición fija del espectador hacia un desvelamiento progresivo de una excitación, que no es más que el prelude del más implícito erotismo en la pintura. Erotismo que disloca y re-ordena el espacio y la perspectiva en una zona paradisíaca.

---

<sup>306</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 31.

<sup>307</sup> *Ibid.*, pp. 70.

El derroche es el estado extático que ha sacado la forma de su sistema de representación. Alteración de las economías temporales y espaciales, corporales y afectivas. Disyunción-permutación que nos da acceso a formas singulares de existencia: irrealidad de los estados del espacio y el tiempo; proyección de fuerzas desbordantes; descubrimiento, bajo el movimiento de sensaciones puras, de un mundo subterráneo. Efectuación de formas en desequilibrio que no siguen el sentido, sino más bien su deformación erótica donde ya no se contiene la vida, se derrocha; “[...] sentimiento profundo de que la forma es lo único que importa y de que, sea cual fuere la materia, es la única que significa [...] como una oración, una caricia, un gesto de amor arrancado a la abstracción, tenga –esa forma intensa- fuerza y fraternidad de vida.”<sup>308</sup>

La obra de arte moderna expresa ese estado de exceso y derroche donde los flujos del deseo devienen como un orgasmo de movimientos entrecortados generando la ruptura del equilibrio una y otra vez. Entre una obra y otra, entre una corriente de creación que emerge y otra que desaparece se despliega ese instante de ruptura y corte donde lo único que prevalece es el devenir continuo de sensaciones puras. “Es ahí donde se produce el gran choque. –apunta Juanes- Se abre un camino que no será fácil pero que marca, para los artistas jóvenes, a ciertas líneas de vanguardias, el ejemplo a seguir. Inclusive, algunos pintores encuentran en Cézanne lo que estaban buscando, una verificación de su camino pictórico [...]”<sup>309</sup>

En este punto podríamos traer a discusión la obra de Francis Bacon. Se podría pensar: ¿qué hace Cézanne junto a Bacon? De Cézanne a Bacon hay un abismo, pero existe un punto en que coexisten en ese estado de derroche donde tan solo predomina la sensación de lo informe. Como apunta Deleuze: “Éste es el hilo muy general que enlaza a Bacon con Cézanne: *pintar la sensación*, o, como dice Bacon con palabras muy próximas a las de Cézanne, registrar el hecho.”<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 143.

<sup>309</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 161.

<sup>310</sup> Deleuze, Gilles. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Arena. Madrid, 2009; p.42.

Para Bacon, una imagen expresa una acción autómatas, artificiosa, producto de fuerzas profundas e instintos excesivos. Sensaciones puras que ignoran las implicaciones expresivas. No comunican inteligiblemente, por ello, se libran de todo valor ilustrativo. No obstante, no dejan de impactar el lado más vivo de la mente: las sensaciones. Al respecto, Sonia Rangel apunta: “El cuadro contiene una serie de afectos, es una máquina de producir efectos, afectos y sensaciones que, en el caso de Bacon, tiene que ver con esa búsqueda de que sus obras ataquen directamente el sistema nervioso central, creando una imagen-shock. A partir del azar y del accidente captar las fuerzas, captar la sensación [...]”<sup>311</sup>

Sensaciones puras que trastocan la lógica, haciendo emerger una forma que procede del no-consciente que, como plantea Rangel, expresa ese carácter instintivo de la pintura que atraviesa el sistema nervioso sin mediación del cerebro, haciendo devenir la pintura como accidente, juego y azar.<sup>312</sup> “Imágenes-shock” que buscan hacer emerger, preservar y transmitir la sensación, es decir, el vínculo entre el artista y sus instintos, entre el artista y las fuerzas que lo atraviesan; tránsitos donde el artista es tan sólo un vidente, un sintiente de las intensidades que lo atraviesan y lo desbordan, estableciendo “un circuito emoción–sentimiento-obra-sentimiento-emoción.”<sup>313</sup> Circuito vidente-visible del cuerpo que, siguiendo con las ideas sobre pintura de Merleau-Ponty, revela la estructura de una metafísica de la carne. Al respecto, Deleuze apunta: “Siendo espectador; no experimento la sensación sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sintiente y de lo sentido.”<sup>314</sup>

Bacon despliega serie de imágenes que manifiestan diferentes niveles de sensaciones. De acuerdo con Deleuze, para Bacon, la sensación es un tránsito de un “orden” a otro, de un “nivel” a otro, de un “dominio” a otro. Para Bacon, la sensación es ante todo un agente deformador del cuerpo que ejerce una

---

<sup>311</sup> Rangel Espinoza, Sonia. *Líneas de fuga. Resonancia y variación en la Filosofía de Gilles Deleuze*, tesis de doctorado en Filosofía, Instituto de Investigaciones Filosóficas. UNA, México, 2011; pp.57-58

<sup>312</sup> *Op. cit.* Rangel Espinoza, Sonia., p. 58.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>314</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 42.

acción directa sobre el sistema nervioso.<sup>315</sup> Así las series de sus cuadros - crucifixiones, retratos, autorretratos, o trípticos- son manifestaciones de diferentes órdenes, niveles o dominios donde opera la sensación, ejerciendo una violencia sobre el sistema nervioso que borra todo *cliché*, presupuesto o representación de una forma. Las imágenes de Bacon son deformaciones que no expresan tema alguno sino únicamente lo singular. Imágenes que manifiestan los diferentes estados en que las sensaciones pueden manifestarse: “he querido pintar –afirma Bacon- el grito antes que el horror”.<sup>316</sup> Para Bacon, el grito es un dominio sensible capaz de expresar la fuerza insuperable de la existencia, un invisible, que se hace visible. El grito nos introduce no lo narrativo, o ilustrativo del horror, sino en relaciones de disyunción y permutación donde los instintos se transfiguran, donde se renuncia a toda experiencia previa. La serie de gritos de Bacon son caos creativo donde acontece la deformación de la forma; la visibilidad de una sensación; la expresión pictórica más penetrante que nos afecta en lo más profundo. Al respecto, Deleuze plantea lo siguiente: “[...] no hay sentimientos en Bacon: nada más que afectos, es decir, “sensaciones” e “instintos” [...] Y la sensación es quien determina el instinto en tal o cual momento, así como el instinto es el paso de una sensación a otra, la búsqueda de la “mejor” sensación (no la más agradable, sino la que descubre la carne [...])”<sup>317</sup>

Esa mirada de luz, ese sol invisible que acecha los cuerpos, los baña, los acaricia, los intensifica; obsesión de la mirada; obsesión de plasmar la desnudez; obsesión de captar la belleza; obsesión por sentir la sustancia misma de la sensación, acecha, provoca, penetra a Cézanne durante toda su vida. Ese paso de una sensación a otra, esa búsqueda por la “mejor” sensación, la carne que persigue a Bacon a lo largo de su obra. Lo que le falta al cuadro para ser mundo, su exigencia, su límite, su carne, no es otra cosa que la expresión del deseo que descubre lo más profundo de la vida. Tanto para Cézanne como para Bacon no hay más que sensaciones y afectos. De acuerdo con Spinoza los principales afectos nacen de la combinación de tres

---

<sup>315</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 43.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 46.

afectos primarios: el deseo, la alegría y la tristeza.<sup>318</sup> Interesándonos particularmente en el deseo, hemos dicho que tanto la obra de Cézanne como la de Bacon es una obra del deseo donde se expresan las fluctuaciones de las afecciones. La obra de Cézanne y Bacon nos lleva a explorar la unidad de lo sintiente y de lo sentido; abre un circuito vidente-visible que traza un *continuum* de sensaciones. Obra sintiente que se expresa como un residual proveniente del constante flujo de diferentes estados de sensaciones, cuyo punto de convergencia es el deseo. "El mundo como naturaleza de Cézanne y el mundo como artefacto de Bacon."<sup>319</sup> La sensación de Cézanne y el temperamento de Bacon; el estremecimiento de la naturaleza y la deformación de la forma trazan series que no son más que tránsitos del flujo del deseo. El deseo nunca en el centro, no es representable ni tiene identidad fija, nunca encuentra un centro, pues es un *continuum* devenir excéntrico. El deseo hace emerger la imagen como expresión de voluptuosidad, exploración y existencia. En este sentido, el deseo de pintar la sensación despliega todo un imaginario en donde las formas se desdibujan, prevaleciendo tan sólo lo informal de las sensaciones.

Ya al hablar de las pinturas paleolíticas habíamos planteado que el deseo nos conduce al arte, a su verdad. Las pinturas de Lascaux, la obra de Cézanne o la obra de Bacon son obras del deseo que reflejan una vida interior manifestada por medio imágenes. Estas obras fueron hechas a partir del deseo dejando la impronta de su duradera supervivencia. Bataille no se equivoca al afirmar que una obra de arte en la que el deseo no es palpable es una obra mediocre.<sup>320</sup>

Ante estas imágenes cualquier categoría se desvanece, ya que éstas son ante todo divinas. Lo divino, región periférica de la existencia, sin original ni origen. Lo divino no es origen sino periferia que abre un territorio de formas desgarradas. Expresión, pero no de lo homogéneo, sino de lo inacabado, de lo imposible. Imagen del deseo cuya posibilidad reside en la propia obra, desplegando un plano de composición siempre incompleto, múltiple y heterogéneamente singular, expresando incesantemente el deseo de ser

---

<sup>318</sup> *Op. cit.* Spinoza, p.153.

<sup>319</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 43.

<sup>320</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p.392.



actualizada. Lo divino de la imagen es ese territorio periférico, inmanencia en la que los cuerpos se entremezclan; una cadena interminable de emisiones, transmisiones y recepciones de sensaciones. Intercambios donde se deforman las relaciones entre tiempo-espacio; artista-espectador; afectos-efectos. La obra excéntrica expresa los modos de composibilidad y de imposibilidad donde el exceso y el derroche expresan los avatares de una imagen que ha dejado su centro para ser en términos deleuzianos “una producción deseante”.

Las sensaciones son afectos e instintos que desbloquean, liberan y crean numerosas composibilidades e imposibilidades en una imagen. Bacon no intenta imitar a Velázquez ni al Greco, mucho menos a Picasso. Bacon es ante todo creación que expresa una violencia disyuntiva en la pintura, es decir, un paso, un salto, de una corriente a otra, de un pintor a otro. Bacon rompe con la representación al aislar la figura por medio de la combinación del redondel, el cubo y la barra. De acuerdo con Deleuze, a través de la combinación de estos medios en lugar de hacer una representación o contar una historia, Bacon hace un sensible, una exploración donde la figura no es un inmóvil, sino un campo operatorio que se puede explorar a sí misma y, a la vez, puede ser explorada por el espectador.<sup>321</sup>

En este sentido, el cuadro no es una imagen ilustrativa sino un exploratorio donde surgen paradas, disyunciones y divergencias. La obra de Bacon nos introduce en una disposición de heterogéneos que expresa las deformaciones de la forma. Bacon hace un sensible; hace estallar la imagen en una revelación transgresora que va más allá de sus presuntas barreras, sus límites y fijezas, abriendo las posibilidades que la pintura tiene de actuar por sí misma. En este sentido, al igual que Cézanne, Bacon busca la construcción de una nueva estructura en la pintura donde surjan permutaciones, es decir, otro tipo de relaciones intensas entre figuras diversas: “Llamamos a estas nuevas relaciones –escribe Deleuze- *matters of fact*, por oposición a las relaciones inteligibles (de objetos o de ideas).”<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; pp. 13-14 .

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 15.

En este sentido, la imagen-excéntrica no trata de suprimir la distinción, sino de encontrar un pacto con sus relaciones de fuerza que han dejado de ser fijas para ser permutables. Como apunta Deleuze, una “simbiosis” donde surgen relaciones más complejas. Niveles de sensación donde emergen movimientos de desterritorialización y de re-territorialización; de conjugación y disociación de los flujos del deseo. Aproximémonos una vez más en la obra de Bacon. Pensemos ahora en sus trípticos. Previamente habíamos dicho que la obra de Bacon no seguía una narración ni una historia. La obra de Bacon es ante todo una obra de que expresa fuerzas, relaciones entre sensaciones. Pero, ¿cómo expresar relaciones y, al mismo tiempo, evitar seguir una narración? “El tríptico –dice Deleuze- es sin duda la forma bajo la que se plantea con más precisión la siguiente exigencia: es necesario que haya una relación entre las partes separadas, pero esta relación no debe ser ni lógica ni narrativa. El tríptico no implica ninguna progresión y no cuenta ninguna historia.” ¿Qué implica el tríptico en la pintura de Bacon? ¿Qué tipo de relaciones se desprenden a partir de esta nueva estructura de la pintura? “El tríptico –escribe Deleuze- no implica ninguna progresión y no cuenta ninguna historia. Debe, [...] encarnar un hecho común para las diversas figuras.”<sup>323</sup> Un hecho común, que para Bacon será pintar los diferentes niveles en que operan las sensación bajo la acción de una fuerza; una *matter of fact* o hechos comunes que manifiestan en los trípticos no sólo la relación entre figuras acopladas, abrazadas, afectadas por la resonancia de dos sensaciones, sino también su relación con figuras separadas.

Los trípticos dan cuenta de una reunión, pero a la vez, de una separación. Los trípticos, de acuerdo a Deleuze, son una pintura móvil que registra la variación del ritmo en tres niveles: activo, creciente o amplificación y pasivo.<sup>324</sup> Los trípticos son desplegados de los diferentes niveles de sensación que expresan la descomposición del ritmo. “Pintar la sensación, que es esencialmente ritmo [...]”<sup>325</sup> En la obra de Bacon, los tránsitos vibración-resonancia confronta y reúne diversos niveles de sensación, recomponiendo y redistribuyendo las

---

<sup>323</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 75.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 77.

relaciones entre Figuras de una manera totalmente autónoma, ya que, como apunta Deleuze, es ante todo el ritmo lo que se ha convertido en sensación, desfigura la figuración y, es éste el que organiza la repartición y la lógica del cuadro en un cúmulo de intensidades y sensaciones.<sup>326</sup> El ritmo es “Vector de la sensación”<sup>327</sup>, línea de fuga que no es más que disposiciones del deseo que manifiestan los modos (de ser) excéntricos de la vida: lo heterogéneo, lo procesual, los afectos. “Con el tríptico, finalmente, el ritmo toma una amplitud extraordinaria, en un *movimiento forzado* que le da autonomía, y alumbró en nosotros la impresión de Tiempo: los límites de la sensación se desbordan, se exceden en todas direcciones[...]”<sup>328</sup> Los trípticos de Bacon implican relaciones permutables y desplazamientos de los límites de las sensaciones que trazan toda una zona de intensidades en que reconstituyen las disposiciones del deseo.

[...] Me considero un creador de imágenes. La imagen es más importante que la belleza de la pintura [...]. Supongo que las imágenes aparecen porque sí como si me fueran entregadas [...]. Más que un pintor, siempre me he considerado un intermediario del accidente y la casualidad [...]. No creo que tenga talento; sólo soy receptivo [...].<sup>329</sup>

Los trípticos de Bacon nos introducen, retomando el pensamiento de Klee, en una polifonía de la imagen donde el ritmo deviene sensación y, la sensación es desbordada más allá de sus propios límites. Los trípticos son desplegados que abren la imagen a la posibilidad, el accidente y la casualidad. Bacon hace estallar la sensación; es sin dudas un gran pintor, pero sobre todo un gran creador que lleva la pintura al extremo de lo posible. No podemos decir que ha sido el único, pero Bacon establece una alianza, un pacto, entre la fotografía y la pintura. Una alianza que abre la imagen a un mundo de posibilidades. Al respecto, Rangel apunta: “Lo que encontramos en la obra de Bacon es un cierto perspectivismo, pero entendido como punto de vista, la captación de una variación, una suerte de anamorfosis, de distorsión, desfiguración [...]. En la obra de Bacon, la percepción se configura en un punto de vista que se potencializa por la utilización de la fotografía y el cine. Así, para el pintor, la imagen fotográfica y la imagen pictórica tienen como fin captar la sensación y

---

<sup>326</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 78.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>328</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; pp. 77-78.

<sup>329</sup> Ficacci, Luigi. *Bacon*. Taschen. Alemania, 2003; p.81.

dirigirla de manera directa al sistema nervioso.”<sup>330</sup> Pero ¿En qué sentido deviene la fotografía una posibilidad para la imagen? ¿Es excéntrica o simplemente una copia fiel de lo real? ¿No es acaso una contradicción antes que una alianza lo que se establece entre pintura y fotografía? ¿Que relaciones se desprenden a partir de esta emergencia?

Hasta este punto hemos hablado de la imagen-pintura y la imagen-cine. Pero, no nos hemos detenido en el paréntesis que se abre entre pintura y cine a partir de la imagen fotográfica. Roland Barthes en *La cámara lúcida* afirma: “La Fotografía puede decírmelo, mucho mejor que los retratos pintados. La Fotografía me permite el acceso a un Infra-saber [...]”<sup>331</sup> Un Infra-saber, la ampliación de lo que vemos, o más bien lo que se le escapa a la mirada. Una ampliación, no sólo por las características técnicas de la lente, sino porque la foto nos introduce en mundos nuevos a partir de la fijación de lo fugaz. Es entonces, como afirma Barthes, somos poseedores de ese Infra-saber antes oculto que huye de la sensación perceptiva o, retomando a Rosset, somos poseedores de una facultad anti-perceptiva a través de la cual podemos ver lo no visto, pensar lo no pensado e imaginar lo antes inimaginable.

Pero hay algo más y es el punto de interés por la fotografía para Bacon, o más bien, el punto donde la alianza entre pintura y fotografía tiene lugar. Siguiendo con las reflexiones de Barthes en torno a la fotografía, más adelante Barthes escribe: “[...] algunas veces la Fotografía hace aparecer lo que nunca se percibe de un rostro real [...] un rasgo genético, el trozo de sí mismo [...]”<sup>332</sup> La fotografía hace aparecer *lo real, un rasgo, un trozo de sí mismo*. Ese momento de fugacidad fijado me adentra en un en Infra-saber, me abre a una facultad anti-perceptiva, pero además me introduce en una sensación pura, en una “[...] agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho.”<sup>333</sup>

---

<sup>330</sup> *Op. cit.* Rangel Espinosa, Sonia., pp. 64-65.

<sup>331</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2006; p.68.

<sup>332</sup> *Op. cit.* Barthes, Roland., p.157.

<sup>333</sup> *Ibid*, p.48.

Para Bacon, la fotografía manifiesta una fragmentación icónica, es decir, la violencia disyuntiva del flujo de lo visible y de lo sensible. “A través de la imagen fotográfica –apunta Bacon- comienzo de pronto a vagar dentro de la imagen y abro lo que yo considero su realidad más de lo que podría hacerlo mirando directamente. Las fotografías no son sólo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivaciones de ideas.”<sup>334</sup> Para Bacon, las fotografías son reactivaciones de ideas que nos llevan a explorar ese Infra-saber y esa facultad anti-perceptiva. La imagen fotográfica nos adentra en la imagen, nos hace explorar la sensación, nos conduce a vagabundeos que nos abren a otra realidad de las cosas, es decir, a un régimen excéntrico. Vagabundeos que manifiesta los flujos y las rupturas donde el deseo expresa no un significado, sino más bien una neutralidad.

¿Neutralidad? En efecto, ante la irrupción violenta del curso de lo visible lo que se hace visible a través del lente es la incongruencia de lo real, ya que estamos ante el dominio de las sensaciones. El dominio, el orden o el nivel de las sensaciones son variantes que excitan el espíritu explorador, posicionando nuestra mirada hacia formas que hacen pensar sobre lo distinto. “Bacon utiliza la fotografía para expresar la sensación y expresarla en la pintura.”<sup>335</sup> Por medio de la fotografía, Bacon es capaz de penetrar en lo que llama la “fluidez de la superficie” donde la mecánica del hombre queda desnuda, indefensa, descubierta. “La diferencia entre ambos registros –apunta Rangel- estaría en que la textura de la pintura ataca y se dirige de manera inmediata a la sensación afectando directamente el sistema nervioso, mientras que la fotografía sólo puede hacerlo mediada por el proceso representativo.”<sup>336</sup> Imagen excéntrica donde converge lo inmediato de la pintura y lo procesual de la fotografía; es justo la apertura a la sensación, en su más pura presencia, la alianza que se establece entre fotografía y pintura. Una sensación “[...] como una herida: veo, siento, miro y pienso.”<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> Entrevistas con Francis Bacon; p. 57. En *Op. cit.* Rangel Espinosa, Sonia., p. 65.

<sup>335</sup> *Op. cit.* Rangel Espinosa, Sonia., p. 65.

<sup>336</sup> *Idem.*

<sup>337</sup> *Op. cit.* Barthes, Roland., p.52.

Ver, sentir, mirar y pensar el mundo en infinitivo, como apunta Deleuze, infinitivo no determinado, sin persona, sin presente, sin diversidad de voces, tan sólo la poesía de las sensaciones o; como expresaría Walter Benjamin en sus escritos *Sobre la Fotografía*: “[...]escrutinio de toda la gama de percepciones, escrutinio que va a cambiar nuestra imagen del mundo de un modo todavía incalculable.”<sup>338</sup> La fotografía y el cine trazan un camino de transformaciones. Transformaciones que no sólo afectan la técnica de creación de obras de arte, sino también la mirada con que se perciben las imágenes, con que se percibe el mundo: “[...] con el surgimiento de la fotografía y posteriormente del cine, acontece una modificación de la percepción, una transformación de la sensibilidad, ya que hay al mismo tiempo una transformación del punto de vista y de la imagen. Las imágenes fotográficas y cinematográficas expresan la forma en que ahora vemos el mundo.”<sup>339</sup>

Una fotografía es tan deformadora como una pintura y ante ésta se perfila una mirada rasante, una mirada de escrutinio como apunta Benjamin, que no se conforma con la simplificación de las cosas sino con su escrutinio. Escrutinio, momento crucial de exploración, no de contemplación sino de sensación de las formas. Escrutinio que nos introduce en formas no antes sentidas, no antes pensadas. Formas primordiales que siguiendo a Benjamin son “[...] formas que nunca han constituido un simple modelo del arte, sino que desde un principio han aparecido como formas primordiales de todo lo realizado en la obra.”<sup>340</sup>

La fotografía le interesa a Bacon sobre todo para explorar y recibir la imagen libre de cualquier asociación. Para Bacon la fotografía es un medio que nos adentra y en él la imagen se manifiesta casual, azarosa, accidental. Bien anunció Benjamin: “[...] la pintura y la fotografía alguna vez terminarán fundiéndose en el rayo de una poderosa inspiración social [...]”<sup>341</sup>, creando una imagen excéntrica que al deformarse en pintura pierde todo referencia u origen, quedando tan sólo una imagen instantánea que habla por sí misma. Imagen de lo real del hombre y de las cosas, lejana a las convenciones, libre de

---

<sup>338</sup> Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Pre-textos. España, 2007; p.12.

<sup>339</sup> *Op. cit.* Rangel Espinosa, Sonia., pp. 65-66.

<sup>340</sup> *Op. cit.* Benjamin, Walter., p.13.

<sup>341</sup> *Ibid*, p. 84.

asociaciones. Como apunta Barthes: “contingencia, singularidad, aventura [...]”<sup>342</sup> Violencia disyuntiva. Sí bien, en la creación de una imagen, la fotografía y la pintura establecen una alianza, la fotografía por sí misma es violencia; es la accidental interrupción de lo real. Crueldad que la fotografía expresa por medio de innumerables imágenes libres de un nexo lógico o discursivo, como las imágenes de Eugène Atget, imágenes llenas de fuerza y espontaneidad, libres de cualquier dogma o doctrina artística, emancipan al objeto de toda temática dejando tan sólo que prevalezca lo antes invisible para la mirada. “A partir de estos logros la fotografía surrealista prepara un saludable extrañamiento del entorno para el hombre.”<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> Op. cit. Barthes, Roland., p.51.

<sup>343</sup> Op. cit. Benjamin, Walter., p.13.

## II

“Una deformación profunda altera todas las posibilidades del ser,  
se encuentra entre nosotros, como algo particular,  
algo que yo llamaría un acto poético.”

Bataille

Hablar de fotografía nos lleva a pensar en un punto de ruptura donde convergen tres fenomenologías de la imagen: pintura, fotografía y cine. Puesta en crisis donde el movimiento surrealista nos introduce o ¿podría decirse más bien nos (re)introduce en un encuentro, un (re)encuentro o, más bien, un retorno? Surgen aquí varias interrogantes. Cuestionamientos que nos llevarán a desarrollar más ampliamente lo que prosigue: ¿en qué sentido el surrealismo conduce a un extrañamiento? ¿qué es lo que se encuentra, se (re)encuentra o, más bien, retorna? Bataille apunta en *El surrealismo como exasperación:* “ [...] es de interés marcar el sentido de un movimiento como el surrealismo que representó [...] el renacimiento de un hombre más perdido que el de hace cinco siglos: el primitivo; lo cual no sólo es más claro y neto, en el sentido del surrealismo, sino una definición precisa.”<sup>344</sup> ¿A que refiere Bataille con el renacimiento del hombre primitivo? Sobretudo a recobrar ese lado no-consciente que predominaba en el hombre primitivo. Explorar las formas más agudas de la vida poética. Re-descubrir las sensaciones y los instintos. Lo que podríamos llamar renacimiento o retorno de lo más prosaico y profano de la vida del hombre. Pensar en el surrealismo como acto de ruptura es (re)pensar la concepción que tenemos del arte desde otra óptica, es decir, es el retorno a la mirada de Lascaux. Un acto imposible, pero no prohibido, que altera las posibilidades del ser.

La deformación profunda de las posibilidades del ser que plantea Bataille, no es más que una agitación de todo lo explorable de la vida del hombre, despertando en él la voluntad de transformar el mundo. Esta deformación se manifiesta como un punto de ruptura que conduce a un extrañamiento de las

---

<sup>344</sup> Bataille, Georges. *El surrealismo como exasperación. Antología*. Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de Querétaro. México, 1982; p.21-22.



sensaciones, es decir, una especie de shock ante lo inimaginable, “[...] la mirada es –escribe Barthes- siempre virtualmente loca: es al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura.”<sup>345</sup> El surrealismo es un movimiento de ruptura. Efecto de locura. Dinamismo puro donde las imágenes ejercen su soberanía. Ante tal paroxismo, la imaginación ha perdido su curso para dar lugar a lo inimaginable y lo impensable de la imagen: existencia y exploración ante la presencia de lo heterogéneo, lo discontinuo, el azar [...], “ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza).”<sup>346</sup> Esa fuerza de expansión que traspasa al espectador, que lo saca fuera del marco de cualquier referencia y lo introduce “hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados.”<sup>347</sup>

La convergencia entre pintura, fotografía y cine expresa una fuerza de expansión que introduce al espectador en los usos insólitos del lenguaje, a gestos y actos carentes de sentido. Transformación de la forma de pensar y vivir que ensancha el horizonte de creación humana. En *Los suicidados del surrealismo*, Juanes plantea lo siguiente: “El cuadro, el poema, la fotografía, la novela, responderán al sujeto derrocado, o lo que es lo mismo, a la liberación del modelo interior y a la crisis del objeto exterior.”<sup>348</sup> Siguiendo las reflexiones de Juanes vemos que de Masson a Max Ernst, de Miró a Matta, de la decalcomanía al cadáver exquisito se despliegan nuevas técnicas surgidas de la transgresión de las convenciones visuales.

“Es curioso que no se haya pensado en el trastorno (de civilización) que este acto nuevo anuncia [...] Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro.”<sup>349</sup> Advenimiento que pone en marcha la operación de una mirada deformadora, de la creación libre de todo dogma y toda doctrina, del pensamiento desde el pensamiento. Como apunta el fotógrafo y pintor húngaro Moholy-Nagy: “Los límites de la fotografía no se pueden predecir. En este campo todo es tan nuevo que hasta la búsqueda ya conduce a resultados

---

<sup>345</sup> Op. cit. Barthes, Roland., p.168.

<sup>346</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>347</sup> *Ibid*, p. 99.

<sup>348</sup> Juanes, Jorge. *Los suicidados del surrealismo*. Itaca, México,2006; p. 71.

<sup>349</sup> *Ibid*, p. 40.

creativos. La técnica es, obviamente, la que va abriendo el camino para ello.”<sup>350</sup> La técnica brinda la posibilidad de captar afecciones y efectos en fracciones de segundos. A través de herramientas auxiliares se puede penetrar en territorios inimaginables. “La pintura [...] puede fingir la realidad sin haberla visto [...] Contrariamente a estas imitaciones nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado.”<sup>351</sup> La técnica traza, al mismo tiempo, desplaza los límites de la imagen conduciendo la sensación hacia un extrañamiento de la visión. En este punto culminante, técnica y sensación devienen creación. Creación, manifestación y expresión en la que una imagen se desplaza incesantemente: “[...] en la Foto algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre [...] pero en el cine, algo ha pasado ante ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes: es una fenomenología distinta y por lo tanto otro arte lo que empieza, aunque derive del primero.”<sup>352</sup>

La técnica abre al artista y al espectador a mundos posibles que no pueden mirarse más que con una mirada deformadora. Un nuevo éxtasis: el cine, imagen de la imagen que ya no es fotografía. El hechizo se ha roto y lo petrificado se ha puesto en movimiento para advenir una imagen autónoma que se expresa por sí misma. Como afirma Barthes, es una fenomenología distinta que deriva de otro arte. Es una imagen excéntrica cuyo referente es la pintura y la fotografía, más no su limitante. En esta nueva fenomenología de la imagen no sólo la mirada se ha descentrado sino también el pensamiento. Por ello, como apunta André Bazin: “[...] hacer cine ya no consistirá por completo en imaginar un mundo que se corresponda con nuestros deseos, sino en mirar un mundo que tiene sus deseos [...]”<sup>353</sup>

La obra de arte moderna nos sitúa en un punto de inflexión donde la mirada y pensamiento cuestionan toda forma de arraigo: tradición, orden, certeza, verdad. Retomando lo antes dicho por Deleuze: “la obra de arte moderna [...]”

---

<sup>350</sup> Op. cit. Benjamin, Walter., p.12.

<sup>351</sup> Op. cit. Barthes, Roland., p.120-121.

<sup>352</sup> Op. cit. Barthes, Roland., p.123.

<sup>353</sup> Collet, Jean. *Jean Luc Godard*. Monte Avila Editores. Venezuela, 1971; p.18.

señala a la filosofía un camino que lleva al abandono de la representación.”<sup>354</sup> Ese camino de búsqueda y creación, de abandono y pérdida, está estrechamente ligado a la técnica. La técnica abre posibilidades inimaginables para el arte y la filosofía. Posibilidades donde la fotografía y el cine no cesan de traspasar los límites que tan sólo un instante antes habían fijado.

Desde su surgimiento, el cine ha buscado ir más allá, sobrepasarse, extralimitarse. Pero, indudablemente, a partir del movimiento surrealista y, posteriormente, después del fin de la Segunda Guerra Mundial se convierte en un arte de rupturas y emergencias. Al respecto, Deleuze afirma lo siguiente: “En todo tiempo [...] las posibilidades del cine, su vocación por los cambios de lugares, inspiraban en los autores el deseo de limitar o incluso de suprimir la unidad de acción, de deshacer la acción, el drama, la intriga, la historia, y llevar más allá una ambición que ya impregnaba a la literatura.”<sup>355</sup> Deshacer acciones, permutar percepciones, suprimir afecciones: partir desde cero, es decir, desde la catástrofe.

Suprimir, deshacer, llevar más allá. La imagen establece un estrecho vínculo con lo que ya afirmaba Bazin. Hacer cine, mirar un mundo que tiene sus deseos es permitir que imagen(es)-intensiva(s), en estado puro, expongan la miseria y la gloria a la vez o, como afirma Deleuze: “La totalidad abierta, el acontecimiento.”<sup>356</sup> La totalidad abierta al acontecimiento expresa lo insoportable en donde habitan sensaciones puras, más allá de la alucinación y del delirio, descentradas de todo objeto y contenido, fuera de cualquier pensamiento ya pensado. En este sentido, *El neorrealismo italiano*, *La nouvelle vague francesa* o, *El nuevo cine alemán* son posibilidades del la imagen-cine que emergen como búsqueda y creación de expresar otras maneras de percibir, explorar y sentir el mundo. A través de estas propuestas, el cine deviene en un régimen excéntrico que ha suprimido cualquier lazo con la tradición para manifestar, en cambio, sensaciones, intensidades y devenires donde la imagen se deforma, muta y nace.

---

<sup>354</sup> Op. cit. Deleuze, Gilles. *Diferencia ...*, p.117-118.

<sup>355</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo...*, p. 286.

<sup>356</sup> Ibid, p. 287.

Bajo este régimen de sensaciones e intensidades “[...] nace una raza de personajes encantadores, conmovedores, rozada apenas por los acontecimientos en que se ven envueltos, aún por la traición o la muerte, y padecen y actúan acontecimientos oscuros que concuerdan tan mal como las porciones del espacio cualesquiera que recorren.”<sup>357</sup> Mirar, sentir y pensar el mundo, sus deseos, a través del cine es ver a los hombres y a las cosas por sí mismas. Aprender de las cosas<sup>358</sup>, expresaría Cézanne, búsqueda exaltada que lo lleva a siempre a buscar visiones de mundo. “Un pintor debe pintarlo todo, –expresa Cézanne- tener en su arte la misma objetividad que Flaubert en el suyo, una sumisión perfecta al mundo y al objeto, seguir cierta fatalidad del ojo.”<sup>359</sup> La fatalidad del ojo sumerge al artista en realidades que inspiran, fortalecen y liberan la visión, sólo entonces, como expresa Cézanne: “El mundo cobra un carácter. Todo lo que se ve es hermoso.”<sup>360</sup> En este sentido, pareciera esbozarse un punto de convergencia entre las imágenes pictóricas y las imágenes cinematográficas; entre Cézanne y Godard. Al igual que Cézanne, Godard mira el mundo, mira sus deseos. “En cine, -apunta Godard- no pensamos, somos pensados. Un poeta llama a esto estar de parte de las cosas. Y no que el hombre tome partido de las cosas, sino estar de parte de las cosas mismas.”<sup>361</sup>

Estar de parte de las cosas es adentrarse en las cosas, adentrarse en esas realidades que provocan, rodean, penetran y liberan no solo la visión sino también el pensamiento. Estar de parte de las cosas es entrar en ese círculo vidente-visible que plantea Merleau-Ponty en relación a la pintura, pero que se extiende al cine en donde el pensamiento se convierte en transformación, exploración, operación. En Godard, esta postura de la mirada “[...] acoge no sólo los objetos sino las ideas, los textos, las formas, los pensamientos, los personajes, los seres tales como son.”<sup>362</sup> Bajo esta postura Godard va a la búsqueda de las leyes del caos, de la fantasía, de las apariencias; juego donde se establece una convergencia de miradas entre lo que miramos y lo que nos

---

<sup>357</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo...*, p. 296.

<sup>358</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 77.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>360</sup> *Idem.*

<sup>361</sup> Op. cit. Collet, Jean., p.10

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 11.

mira. “Uno no mira sino lo que siente, -afirma Godard- y lo que no quiere confesar como su secreto [...] es hacer resurgir el alma debajo del espíritu, la pasión detrás de la maquinación, hacer prevalecer el corazón sobre la inteligencia, destruyendo la noción de espacio [...]”<sup>363</sup>

Godard penetra las cosas con una mirada rasante donde lo que predomina es tan sólo la fascinación. En este sentido, Godard explora a sus personajes sin que éstos pertenezcan a categorización o etiqueta alguna. Los personajes de Godard son ante todo seres libres que hablan, actúan y piensan por sí mismos. Al respecto, Godard afirma: [...] Algunos personajes [...] que no son situados psicológicamente, ni moralmente y mucho menos aún sociológicamente. Todo sucede a nivel animal; e incluso este animal es filmado desde un punto de vista vegetal cuando no mineral.”<sup>364</sup>

Fatalidad del ojo que busca la plenitud del mundo, la absorción del ser. La mirada de Godard nos adentra en imágenes carentes de clasificación, ya que éstas expresan el devenir en su estado más puro. “Des-dramatización –escribe Rangel- en la que se producen, exponen y se muestran cuerpos, no ya personajes, puntas de singularidad, cuerpos que operan como figuras, como intercesores, puras potencias de lo falso.”<sup>365</sup> Potencias de lo falso donde emergen singularidades que expresan un devenir animal, un devenir vegetal, un devenir mineral. Cuerpos envueltos en un devenir loco donde la aventura, la duda, la exploración y la libertad confluyen como intensidades de la vida.

Godard lo sabe, para mirar el mundo, sus deseos: “Es preciso vivir, ver y ser.”<sup>366</sup> Vivir el lenguaje, el pensamiento, la poesía. Ver las cosas sin prejuicios, con cierto cinismo, permitir que sean. Vivir, ver y ser, el instante que nos interioriza en sensaciones puras; nos aproxima a formas permutables cuyo comportamiento es siempre imprevisible, inexplicable, espontáneo. “Pensamiento del afuera, -escribe Rangel- que quiere decir fuera de la

---

<sup>363</sup> Op. cit. Collet, Jean., p.17.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>365</sup> Rangel Espinosa, Sonia. J.L.G.: *Adiós al lenguaje e imagen-desastre, II*. Filme Magazine, 2015, [s.p.].  
Http:// [http://www.filmemagazine.mx/kardex/show\\_public.php?noticias\\_id=1499](http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1499)

<sup>366</sup> Op. cit. Collet, Jean., p.44.

representación, fuera del discurso cinematográfico, proceso a través del cual las imágenes visuales y sonoras devienen heautónomas. Imagen neutra que piensa, a la vez que se piensa así misma: imagen de imagen.”<sup>367</sup>

Así, en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962) Godard nos sitúa ante la inexorabilidad del acontecimiento, ante la ruptura de la narración, expresando simplemente que algo es. Por medio de fragmentación, disociación y ruptura traza una estructura del pensamiento fuera de toda representación, potenciando imágenes fragmentarias que se piensan a sí mismas. Así, los doce capítulos en que se divide el filme nos adentran ya no en un ritmo narrativo, sino en un ritmo entrecortado donde aparecen interrupciones y recomienzos de la música y los textos que, en lugar de asociar, disocian lo visual y lo sonoro. Disociación que nos adentra, siguiendo a Rangel, en una imagen neutra que manifiesta intensidades, sensaciones y pensamientos heautónomos.

Estas disociaciones entre la palabra y la imagen, entre lo visto y lo oído nos llevan a explorar series de variaciones, disyunciones y permutaciones donde la imagen pareciera que deviene arbitrariamente y donde lo oído se adelantara a lo visto, abriendo nuevos ordenes y dominios operativos de las sensaciones. Pero además, estructura todo un nuevo lenguaje en donde el cine se piensa en sí mismo, distanciándonos, disociándonos de cualquier identificación que pudiéramos tener con los acontecimientos, las cosas o los personajes.

El distanciamiento de la imagen, su excentricidad, hace que en *Vivir su vida*, tal como plantea Rangel, se expongan cuerpos, no ya personajes sino singularidades que rompen la continuidad, no es suspenso ni sorpresa lo que expresan, sino choques que liberan movimientos virtuales e intensidades del cuerpo que devienen pensamientos e inflexiones. *Vivir su vida*, no es la representación de las cosas sino la vida misma. Godard nos adentra en una imagen intensiva que suscita una excitación cerebral: encuentro entre el pensamiento crítico y el no-consciente del pensamiento. Lo indiscernible: violencia de la imagen donde aparece la posibilidad de expresión de lo hostil de

---

<sup>367</sup> Rangel Espinosa, Sonia. J.L.G.: *Adiós ...*; [s.p.].

la existencia. Alteración de los sentidos en reposo que hace emerger una forma rebelde: potencia que anima la vida y, a la vez, es fuente de conflicto, de pensamiento.

Modificar la forma en que la imagen se construye es reinventar la mirada y la percepción del espectador. En este sentido, Godard abre la mirada a relaciones insospechadas, donde la mirada ya no está únicamente ligada al sentido de la vista, sino es una mirada expandida, exploratoria, poseída, que toca, siente y recibe. La obra de Godard es una obra excéntrica que exige del espectador la emancipación de sus sentidos al proponer una modulación distinta del cuerpo, del tiempo y el espacio. Modulación que obliga a explorar el lenguaje y el pensamiento desde las sensaciones, haciendo resurgir el alma, la pasión y el corazón de las cosas que nos rodean, no como acciones sino como intensidades que expresan lo insoportable, lo excesivo, lo que desborda toda lógica convencional.

Rearticulación entre lo que es y lo que no, entre lo virtual y lo real. Revelación y manifestación de una crueldad latente que manifiesta las innumerables posibilidades de transformación del ser. La Imagen excéntrica nos pone ante la formación y la transformación de acontecimientos, realidades y virtualidades. Expulsión de significados, derrame de sensaciones, diferenciación de estados que suponen un proceso dinámico de incorporaciones y excorporaciones, en donde aquello que desaparece, traspasa y siempre vuelve, deviene bajo el signo de un retorno creador.

Imagen excéntrica siempre engañosa, siempre en movimiento, desplazamiento y deformación. Nunca parecida a algo, nunca es ese algo, simplemente deviene en los encuentros interminables que la consumen. Las catástrofes no dejan que se fije a significado alguno. Sin identidad fija, la imagen excéntrica vaga entre flujos, disyunciones y sensaciones; nace, muere y renace entre los estados del exceso y el derroche, ya que “[...] toda

producción deseante ya es de un modo inmediato consumo y consumación, por tanto, “voluptuosidad”.<sup>368</sup>

---

<sup>368</sup> Op. cit. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo ...*, p.24.



### 3.2. ESPACIO OPERATIVO: DIMENSIÓN EXCÉNTRICA, INMANENCIA E INDISCERNIBILIDAD

#### I

“El movimiento por su cuenta implica una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación: un cuadro o una escultura son tan “deformadores” que nos obligan a hacer el movimiento, es decir, a combinar una mirada rasante y una mirada en profundidad o a subir y bajar en el espacio a medida que uno adelanta.”  
Deleuze

Ante la ausencia de un sistema de representación, espacio y tiempo se despliegan como deformadores que expresan no ya formas sino modos de ser. Modos de ser donde el tiempo deviene catástrofe, vacío, instante. Modos de ver, pensar y relacionarse misteriosamente con la geometría espacial donde el espacio no puede ser pensado en el espacio sino más allá del espacio, en la pura intensidad.

Es entonces que el espacio se abre como dimensión excéntrica de creación donde todo *cliché* se desvanece, dando lugar a variaciones infinitas. Formas singulares que surgen a partir de la sensación y la imaginación, y donde el pensamiento opera de manera exploratoria.

Imaginar, pensar, explorar son deformadores: introducen en lo imposible. ¿Lo imposible? Lo increado, lo impensado, lo inimaginable: espacio de posibilidad donde la imagen deviene dimensión excéntrica. ¿Excéntrica? Volvamos una vez más a la pintura. Pensemos en Cézanne y la geometría. De acuerdo con Juanes, Cézanne ” [...] vuelve a lanzar la idea de geometría: consideremos a la naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono. Todas las formas empíricas fácticas contienen una forma geométrica latente, lo que hay que hacer es llevar a ese ser a ese deber ser formal [...]”<sup>369</sup> Desde esta perspectiva de geometría latente que contiene al ser de las cosas, que constituye y construye toda una nueva estructura para pintura, pensemos en *Naturaleza muerta con cupido*

---

<sup>369</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 160.

(Nature morte au cupidon de plâtre, 1895)<sup>(12)\*</sup>. Esta obra expresa un “nuevo orden morfológico de la pintura”<sup>370</sup>, una nueva estructura de la pintura, un nuevo orden de la mirada que evidencia que ante las cosas, al ver y ser vistos, no estamos ante planos paralelos, tampoco ante una relación de aumento-disminución de distancias o proporciones, sino ante una mirada convexa que nos toca, nos rodea, nos provoca, nos invade, rompiendo el orden convencional del espacio. “[...] imaginaba la sombra cóncava, como los otros, que no miran, -afirma Cézanne- mientras que fíjese, es convexa, verdad, huye de su centro. En lugar de adentrarse, se evapora, se fluidifica. Participa [...] en la vibración ambiente del aire.”<sup>371</sup>

*Naturaleza muerta con cupido* manifiesta los juegos de la mirada donde la lógica de la geometría se desvanece, para introducirnos, en cambio, en serie de vibraciones de la mirada que siente, explora y expresa el espacio en su realidad. “Una lógica aérea, -expresa Cézanne- coloreada, substituye bruscamente la lóbrega, la tozuda geometría [...] el mundo del dibujo se hunde, se ha desplomado como en una catástrofe.”<sup>372</sup> *Naturaleza muerta con cupido* nos sumerge en esa dimensión excéntrica donde las perspectivas confluyen, se superponen, se deforman, al mismo tiempo que existen unas con otras. Ante tal yuxtaposición de acontecimientos, la mirada se ha deformado, ha hecho el movimiento rasante: sube y baja por el espacio, se adentra en y dentro de la pintura y, como afirma Cézanne, “Una pálida palpitación envuelve los aspectos lineales.”<sup>373</sup> La mirada se ha liberado y, junto con ella, todo el cuerpo palpa, recorre de frente, por abajo, por arriba, por detrás el sentido universal del espacio, su inmanencia.

*Naturaleza muerta con cupido* expresa las posibilidades del espacio por medio de la deformación de las leyes de la geometría, manifestando un nuevo orden de la pintura, un nuevo orden de la mirada, un nuevo orden de las sensaciones donde confluyen las leyes de la naturaleza y las leyes de las grandes obras del

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>371</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 162.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>373</sup> *Idem.*

\* Ver anexo de imágenes.

pasado. “Para pintar en su esencia, -expresa Cézanne- hay que tener esos ojos de pintor que, exclusivamente en el color, ven el objeto, se apoderan de él, lo vinculan en sí con los demás objetos.”<sup>374</sup> Así, los colores de las manzanas convergen, se tocan con el blanco del marfil y el azul de las telas expresando una polifonía del color sin igual que se apodera y vincula los objetos entre sí, sumergiéndolos en un *continuum* de color que posee todo el espacio.

No es fortuito que, antes de seguir adentrándonos en el espacio operativo, abriéramos un preludeo con *Naturaleza muerta con cupido*. Precisamente Cézanne, para muchos, influyó de sobremanera en la concepción del espacio, no desde la geometría matemática, sino desde una geometría que sigue su propia lógica, es decir, la geometría de la naturaleza. En este sentido, Cézanne es punto de ruptura en la pintura y emergencia de nuevas corrientes como el cubismo. Pero, ¿qué tiene de singular el cubismo en la pintura? Al respecto Juanes apunta:

[...] el impacto creado por Cézanne en los artistas inquietos que viven en el año de 1906 en París [...] Picasso, Braque, Matisse, Derain ... continuaron esa voluntad puesta por Cézanne de transformar la estructura de la pintura, de dotarla de la solidez de las estructuras sustentantes de la plástica que observamos en las grandes obras del pasado. Lo cual llevaba a una reconsideración del problema constructivo y al proyecto de Cézanne como un llamado a tratar la naturaleza a través del cilindro, la esfera y el cono. Este será el punto de partida del cubismo [...]<sup>375</sup>

Siguiendo con los planteamientos de Juanes, el cubismo va más allá de las propuestas de Cézanne al introducirnos en una “unidad visual bidimensional en el que no hay figura y fondo”<sup>376</sup>, sino que éstos se entrelazan en una superficie única donde las formas se fragmentan y la profundidad se desvanece. Invención espacial singular que rompe de manera definitiva la concepción del espacio escenográfico, sustituyéndolo por un espacio operativo donde los planos constituyen por si mismos formas susceptibles de superponerse. Superposición de perspectivas, “multiperspectiva”<sup>377</sup>, que conducen la mirada a

---

<sup>374</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 174.

<sup>375</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 167.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>377</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*, p. 169.

explorar los misterios de formas fragmentadas, destruyendo el esquema figurativo que la situaba y la fijaba a un sistema de representación. El cubismo destruye la figuración del objeto, se aleja del *Trompe-l'oeil* y lleva la pintura a romper sus propios límites.

Pero, pensar el cubismo y las posibilidades del espacio en la pintura inevitablemente nos lleva a pensar en uno de sus más singulares exponentes: Picasso. ¿En qué sentido Picasso deforma el espacio? Al respecto Juanes afirma: "Picasso, [...] trata de ponerse del lado de la cosa, de hacer una anatomía de la cosa, de ver lo que es la cosa como cosa: esa guitarra, esa mesa, ese violín, ese objeto concreto, y de construir en lugar de trazar a base de planos estratificados [...]"<sup>378</sup> Picasso introduce la idea del espacio como un campo dinámico, desenvolviéndose de un modo polifónico sobre un plano. No es una representación sino una imagen excéntrica donde cada conjunto, cada plano, cada elemento de descomposición de la forma, tiene consistencia propia. Esta polifonía del espacio despliega un doble sentido que obliga a exaltar volúmenes, a desmenuzar superficies, a trastocar la parte geométrica de los objetos del mundo real sin anular la sensación directa de la naturaleza. Esta sensación de la forma anula antiguas concepciones de belleza y fealdad, adentrándonos en cambio en una visión cósmica que muestra la cosa en sí misma.

De Cézanne a Picasso se posa ante la mirada una imagen descentrada que nos introduce en un dinamismo espacio-temporal donde predomina la más profunda despreocupación y negligencia. Despreocupación que deforma la representación. Negligencia que obliga a hacer el movimiento de mirar y pensar por cuenta propia. Para esta imagen desértica, laberíntica, expuesta a las tentativas del ser, el espacio será en verdad infinito. El espacio será un campo de inmanencia del deseo donde obras excepcionales tocan un límite, lo deforman, creando una multiplicidad de momentos deformadores. Momentos del ser que devienen como instantes de voluntad, decisión y creación.

---

<sup>378</sup> *Idem.*

Momentos del ser que se expresan en un espacio operativo. ¿Operativo? La operación del espacio es el movimiento de la supresión de toda representación, a la vez, la proliferación y nacimiento de lo extraño, lo desconocido. Espacio de intercambios y permutaciones entre diversas profundidades de la realidad. Instantes de sentimiento y pensamiento ante una superficie que experimenta un sin fin de cambios y transformaciones. Zona donde las imágenes se deforman interminablemente en simulacros y fantasma, situándonos en un punto crítico de deformación, transformación, incorporación y dispersión, es decir, en un desplazamiento afectivo donde las imágenes ocupan en el tiempo y el espacio un lugar inconmensurable. Estas variaciones que desbordan los límites conducen no a un mundo sino a mundos posibles donde deviene lo divino y lo sublime.

En este punto extremo la línea recta del tiempo vuelve a formar un círculo, pero singularmente tortuoso, o el instinto de muerte revela una verdad incondicionada en su “otro” rostro; precisamente el eterno retorno en tanto este no hace volverlo todo, sino que por el contrario, afecta un mundo que se ha desembarazado del defecto de la condición y de la igualdad, lo interminable y lo incesante, lo informal como producto de la formalidad más extrema.<sup>379</sup>

La imagen-excéntrica produce mundos autónomos; un extraordinario excéntrico donde el tiempo y el espacio, las sensaciones y las percepciones son desencadenados como modos de deformación-creación. ¿Cómo operan estos modos deformadores? Sobre todo, por medio de una neutralización autónoma que surge de la sustracción de todo sistema, prevaleciendo tan sólo un régimen excéntrico de variaciones inmerso en un incesante proceso de pre-creación, creación y re-creación. Este proceso sólo es capaz de concebir imágenes autónomas que surgen a partir de una serie de deformaciones; deformaciones que tan sólo pueden ser exploradas a través de una visión descentrada de todo referente, de cualquier sistema, carente de normalidad.

---

<sup>379</sup> Op. cit. Deleuze, Gilles. *Diferencia ...*, p.180-181.

## II

“Lo que nosotros llamamos normalidad es la existencia de centros: centros de revolución del movimiento mismo, de equilibrio de fuerzas, de gravedad de los móviles, y de observación para un espectador capaz de conocer o de percibir lo móvil y de asignar el movimiento. Un movimiento que de una u otra manera escape al centrado es anormal, es aberrante.”  
Deleuze

¿A qué nos conduce este movimiento anormal, aberrante, al que refiere Deleuze? Lo anormal, lo aberrante, tiene lugar en un campo inmanencia donde se despliega ante todo la posibilidad de la paradoja del deseo. ¿Paradoja del deseo? La posibilidad obliga tanto al creador como al espectador a hacer el movimiento en que confluyen la mirada rasante y la mirada en profundidad; las afecciones y los acontecimientos. “Síntoma, -apunta Didi-Huberman- paradójico como la histeria, puesto que no pone de manifiesto, violentamente, más que una invisibilidad en acto [...] existe como sorpresa, como imprevisibilidad [...]”<sup>380</sup> La paradoja del deseo nos abre a la imprevisión donde deviene no el placer sino el goce de una obra, es decir, no lo fijo, sino tan sólo el caos y azar del goce.

Detengámonos un momento en las imágenes-cine. Volvamos una vez más al cine de la *Nouvelle vague* francesa. Pensemos nuevamente en *Muriel* de Resnais y en la forma de las sensaciones que a partir de estas imágenes emergen. Esta obra nos obliga a hacer el movimiento rasante de mirar y pensar por cuenta propia al vernos acechados por violencias e imprevisiones que, más que explicar, deforman la narración a través de cortes sorprendidos. Cortes donde los flujos del deseo devienen como un incesante orgasmo de movimientos entrecortados, generando la ruptura del equilibrio una y otra vez. En estos estados de ruptura, de goce, lo único que resuena es la coexistencia de la mirada y el silencio. Como apunta Didi-Huberman invisibilidad en acto que deviene como operación de lo inexpresable. Lo inexpresable de las imágenes surge ante la supresión de la narración y del argumento, dando lugar

---

<sup>380</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada.*, p. 75.

a la exploración formal de una sensación y un acontecimiento. *Muriel* expresa, con la historia de lo imprevisible, el espacio operante de una desfiguración que rompe el contenido.

Resnais plantea interrogantes que, por medio de intersticios musicales, estados mentales y variaciones de sensaciones, expresa un lenguaje indiscernible, una historia que desplaza todo discurso y toda narración. Respecto a la historia y la música, Deleuze afirma que: “[...] la música no tiene por esencia cínica la historia, y se enfrenta mucho más a una esquizofrenia galopante. Para historizar la música habría que introducir en ella los colores, pasar por un sistema rudimentario o refinado de correspondencias entre sonidos y colores.”<sup>381</sup> En este sentido, Resnais historiza la música, haciendo emerger convergencias entre la imagen y el sonido; convergencias donde la música constituye una especie de diálogo asignificante que se superpone a la acción, que contradice las imágenes desplazando el discurso, desvaneciendo la narración. Pero además, la música en *Muriel* establece correspondencias con recursos del color. El choque del color y la música consiste en una intensidad que da a las cosas una atracción y una distancia singular, es decir, una presencia por sí misma. La música funciona como un autónomo que, independiente de la imagen, subraya rupturas, no como acompañamiento o elemento racional de la imagen, sino como explorador de las variaciones que surgen en las sensaciones pensantes a partir del acontecimiento.

*Muriel* trata, sobre todo, de la exploración del goce ante la indiscernibilidad del lenguaje que hablan las imágenes. En esta exploración, entre la imagen y el lenguaje, se abre la posibilidad de un movimiento aberrante. Movimiento de sustracción, disyunción y permutación que indica la imposibilidad de aprehensión de un significado fijo. No obstante, ruptura que permite la redistribución hacia otro límite móvil; vacío que deja entrever lo indiscernible del lenguaje, su muerte, pero a la vez, su nacimiento. Entre imagen y lenguaje se abre una fisura, su goce, que despliega el más amplio sentido del erotismo de una imagen.

---

<sup>381</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 61.

Hemos hablado de la histeria, la música y el cine. La histeria es, como apunta Didi-Huberman, síntoma paradójico que nos abre a lo imprevisible e indiscernible de una imagen. Al respecto, Deleuze afirma que: “Con la pintura la histeria se convierte en arte.” La histeria, invisibilidad en acto, abre la visión y el pensamiento a otros territorios, donde la pintura se desenvuelve en una dimensión excéntrica. Volvamos por un momento a la obra de Bacon. Pensemos en el cuerpo y la carne. De acuerdo con Deleuze, el cuerpo para Bacon es la figura, es material de la figura. Ante *Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión* (Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944)<sup>(13)\*</sup> vemos que lo que le interesa a Bacon no es hacer retratos, sino plasmar cabezas. El rostro es estructura, pero en esta imagen vemos que la cabeza es una dependencia del cuerpo. Lo que busca Bacon es deshacer el rostro, hacer que surja la cabeza. Lo que le interesa a Bacon son las deformaciones del cuerpo a través de la cabeza.<sup>382</sup>

Esta serie de deformaciones por las que pasa el cuerpo conducen la visión a una “zona de indiscernibilidad”<sup>383</sup> donde ya no sabemos si lo que vemos es un hombre o un animal. Como apunta Deleuze, no es que Bacon busque correspondencia entre el hombre y el animal, es el devenir de la pintura lo que hace que los trazos pasen por diferentes niveles de sensaciones que conducen a los dominios de lo indecible. “La pieza carne –escribe Deleuze– es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese “hecho” ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de horror o de su compasión.”<sup>384</sup> En este sentido, en *Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión*, la carne opera como un circuito operativo-exploratorio-experimental donde devienen sensaciones, intensidades, instintos, azar y caos. Espacio operativo donde convergen lo indiscernible y lo indecible; mezcla de éxtasis y angustia a la vez. Bacon hace de la carne un espacio operativo, una dimensión excéntrica: zona de deformaciones por donde escapa el cuerpo para ser boca que deviene grito.

---

<sup>382</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 29.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 32.

\* Ver anexo de imágenes.



“De manera que la sensación no es cualitativa ni cualificada, -escribe Deleuze- no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas.”<sup>385</sup> En este sentido, para Bacon la pintura es sensación, es decir, pura vibración, ritmo que recorre la carne y el nervio. En *Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión*, Bacon no sólo busca deshacer el rostro sino, como apunta Deleuze, deshacer el organismo y, con ello, hacer surgir el cuerpo, es decir, carne y nervio. A través de un “cuerpo sin órganos”<sup>386</sup> Bacon busca dotar a la pintura de ese espacio de intensidades y vibraciones donde emergen imágenes que no responde a un sistema de representación sino a un orden de sensaciones, a niveles de variaciones, modulación de ritmos.<sup>387</sup> Carne y nervio, zonas de lo indiscernible y lo indecible, son un espacio que devela deformaciones, escapes y devenires del cuerpo; niveles de intensidades que hacen del cuerpo un espacio histórico que rompe el curso figurativo, abriendo paso a lo indiscernible. El cuerpo, espacio que abre la mirada a esa invisibilidad en acto de la que habla Didi-Huberman; invisibilidad en acto que no es más que la expresión de la operación de fuerzas invisibles, deformadoras y disipadoras en el cuerpo. El cuerpo ese espacio operativo donde un invisible se hace visible, es decir donde emerge una presencia. “El histórico a su vez es aquel que impone su presencia, -plantea Deleuze- pero también aquel para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que le da a cada cosa y comunica cada ser este exceso de presencia.”<sup>388</sup>

La obra de Bacon: las series de cabeza, las series de crucifixiones, las series de grito, son la expresión de los infinitos devenires de un cuerpo sin órganos, sin estructura, sin jerarquía. Escapes donde Bacon explora las infinitas presencias que un cuerpo, atravesado por intensidades y sensaciones, puede expresar. Exceso de presencia, exceso de histeria que se ha convertido en imagen al liberar la línea, el color, la forma, pero también la visión y el pensamiento. La pintura de Bacon nos recuerda esas imágenes paleolíticas

---

<sup>385</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 51.

<sup>386</sup> *Idem.*

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 57.

colmadas de deseo y voluptuosidad; nos recuerdan que la pintura, como apunta Deleuze “[...] nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones [...] inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio [...]”<sup>389</sup> Entonces el ojo ha dejado de ser un espacio que ve lo representativo, sino que se deforma en dimensión excéntrica que ve con todo el cuerpo.

Ante la obra de Bacon, el movimiento del pensamiento y del lenguaje es resultado de una visión-choque. Visión del mundo, no regida por una lógica sino órdenes de sensaciones. Visión-choque donde lo poético de las sensaciones abre un espacio operativo, donde no predominan las leyes del ojo sino los encuentros de un cuerpo soberano. No es la lógica, sino la poesía la que conduce la arbitrariedad de las sensaciones, y el pensamiento de lo impensado lo que da lugar a un lenguaje soberano. La obra de Bacon, más allá de la representación, nos sitúa en un punto crítico, haciéndose presente la imposibilidad del lenguaje: no la representación, sino las sensaciones no representables del ser.

La indiscernibilidad del lenguaje nos sitúa ante una estética que bien podríamos denominar: estética de lo oscuro y lo imprevisto. Espacio de sensaciones donde las imágenes y el lenguaje revelan una magia singular. Volvamos al cine, volvamos a Zulawski. Pensemos por un momento en *Sobre el globo plateado* (Na srebrnym globie, 1987). Este film expresa lo imprevisible, lo inesperado, como apertura a lo indiscernible y lo indecible del lenguaje. Invisibilidad en acto que dota a la imagen de un carácter poético, situándonos en el desgarramiento de la realidad; desgarramiento donde la realidad cobra un carácter histórico que emerge como instante de revelación, exasperación y tragedia a la vez. *Sobre el globo plateado* expresa esas fuerzas deformadoras e invisibles de las que hablábamos al abordar la obra de Bacon; pero también, esa deformación profunda del ser a la que alude Bataille al hablar del surrealismo y que emerge como acto poético en el arte. Acto poético, que en *Sobre el globo plateado* emerge como lo indiscernible, lo indecible, lo imprevisto y lo

---

<sup>389</sup> Deleuze, Gilles. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon...*; p. 59.

impensado, restituyendo a la vida del hombre sus mitos, la magia y lo sagrado, es decir, su humanidad en todos sus aspectos. El renacimiento del hombre que plantea Bataille; renacer que lo lleva a recobrar ese lado no-consciente al explorar las formas más agudas de la vida poética; re-descubrir las sensaciones, los instintos e intensidades como signo sensible que, como apunta Artaud, "[...] sacuda nuestros prejuicios [...] y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de perdurable efecto."<sup>390</sup> 7

En este sentido, Zulawski nos introduce en un juego poético entre imágenes y lenguaje, que nos recuerda el manifiesto de Artaud en torno a una puesta en escena colmada de metafísica, alquimia y crueldad. Para Artaud, "[...] siendo la escena un espacio físico concreto, exige ser ocupado y que además, se le permita expresarse con su lenguaje específico."<sup>391</sup> Espacio físico que en *Sobre el globo plateado* manifiesta la metafísica de una puesta en escena donde emerge el ejercicio de la libertad de intelectual, de la libertad de lo no-consciente regida por las sensaciones o, como expresa Artaud: "[...] imagen como paradigma de la total libertad [...]"<sup>392</sup> *Sobre el globo plateado* es una imagen paradigmática que traza serie de deformaciones: descomposición de toda lógica por la poesía; desgarramiento de los sentimientos; exaltación visual y sonora sin precedentes que sobrepasa los límites de la narración, planteando en cambio el problema de la expresión, la exploración y la experimentación. "Tal lenguaje creado para impactar sobre los sentidos –escribe Artaud- deberá preocuparse en primera instancia de satisfacerlos, sin que esto le dificulte o impida desarrollar [...] un contundente efecto intelectual [...]"<sup>393</sup>

La poética de las sensaciones, independiente de la palabra, expresa pensamientos que sobrepasan el lenguaje oral. ¿Ante la ausencia del lenguaje oral que emerge? En *Sobre el globo plateado*, Zulawski nos sumerge en una dimensión excéntrica-histórica donde surge un lenguaje físico que impacta las sensaciones y el pensamiento. Un lenguaje que nos recuerda el teatro balinés, manifestándose por medio de gestualización, música, danza, pantomima,

---

<sup>390</sup> Op. cit. Artaud, Antonin., p. 75.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 33.

mímica y entonación. Respecto al teatro balinés Artaud apunta: “Las obras balinesas se desenvuelven en toda su vitalidad en el núcleo de la materia, de la vida y de la realidad; hay en ellas algo de estructura ceremonial de un rito religioso, pues eliminan en el espectador cualquier noción de simulación, de ridícula y servil imitación de la realidad.”<sup>394</sup> Las imágenes poéticas de *Sobre el globo plateado* dislocan la sensibilidad, dotan de total autonomía a las sensaciones no discursivas, haciendo estallar el sentido involuntario de las palabras en un movimiento que no puede ser traducido verbalmente, ni ejecutable bajo ningún orden más que de las sensaciones o, como expresa Bataille en relación a la experiencia interior: “[...] como una interrupción en el movimiento que nos lleva a la aprehensión más oscura de lo desconocido: de una presencia que no se diferencia en nada de una ausencia.”<sup>395</sup> Presencia histórica de la imagen que hacen del cuerpo un sintiente, un vidente, como apunta Deleuze, polivalente y transitorio; presencia histórica que manifiesta imágenes alquímicas en transmutación que dotan al espectador de una nueva realidad subversiva y primigenia.

En *Sobre el globo plateado*, Zulawski nos sumerge en una experiencia interior. Experiencia interior que a través de las modulaciones del lenguaje físico expresan una íntima poesía de carácter irónico. ¿Irónico? El lenguaje físico expresa múltiples posibilidades de interconexiones que producen reacciones y destrucciones, como expresa Artaud: “[...] tal poesía será anárquica en tanto ponga en duda las relaciones de objeto a objeto y entre forma y significado.”<sup>396</sup> Un sonido, en lugar, un gesto; una mirada, en lugar, un silencio. Fuerzas de presencia excesiva sobre un espacio operativo que moviliza el pensamiento, lo destruye, lo altera, produciendo algo que Artaud llamaría “[...] imágenes cargadas de inflamada potencia que acuden a la mente despierta de improviso.”<sup>397</sup>

En el espacio operativo, entre artista y espectador, surge una obra del instante; obra de ruptura que trasgrede los límites convencionales, poniendo en cuestión las relaciones de forma y significado. Una imagen excéntrica opera en la

---

<sup>394</sup> Op. cit. Artaud, Antonin., p.53.

<sup>395</sup> Bataille, Georges. *Para leer ...*, p. 91.

<sup>396</sup> Op. cit. Artaud, Antonin., p.37.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p.23.

dimensión excéntrica-histérica donde tienen lugar los trastocamientos de la forma y los desplazamientos del significado. Es una aparición súbita que expresa el paso de lo sentido a lo pensado; de lo pensado a lo presente. La imagen excéntrica hace advenir un lenguaje con fuerte contenido poético y, como apunta Artaud: “[...] tal poesía en el espacio que prescinde del lenguaje oral.”<sup>398</sup>

---

<sup>398</sup> Op. cit. Artaud, Antonin., p.35.

### 3.3. CONVULSIÓN CREADORA: DEVENIRES, RUPTURAS E INVOLUCIONES

#### I

“En las máquinas deseantes todo funciona al mismo tiempo, pero en los hiatos y las rupturas, las averías y los fallos, las intermitencias y los cortocircuitos, las distancias y las parcelaciones, es una suma que nunca reúne sus partes en un todo.”

Deleuze

La imagen excéntrica expresa un mundo autónomo hecho de rupturas, desproporciones y desplazamientos que han descentrado la percepción de toda referencia. En este mundo, tanto creador como espectador ya no son centro de su propia percepción sino flujo del devenir. Incluso, se podría decir que el acto de creación no responde a una acción sino al abandono, es decir, a una videncia de acontecimientos. Pero, ¿a qué refiere el devenir de una imagen? ¿Cuáles sus implicaciones? Siguiendo a Deleuze: “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación [...] El devenir es involutivo, la involución es creadora.”<sup>399</sup>

La imagen excéntrica traza una línea de ruptura que alterna, varía y quiebra todo significado. Sin correspondencia, semejanza o imitación su “línea de fuga” se prolonga, llevando hasta el extremo de su límite su deformación. Sólo a través de la ruptura es posible el devenir de una imagen. Inmersa en el devenir no sigue un proceso evolutivo sino, como apunta Deleuze, involutivo. El devenir de una imagen es ese instante involutivo. Un paso no más allá. Instante de detención, suspensión, abandono e inversión donde acontece una convulsión creadora a partir de lo heterogéneo. Al respecto, Gasquet apunta que Cézanne le comunicó que había que ser auténtico, que iba a devolver la verdad a la

---

<sup>399</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Pre-textos, Valencia, 1980; p. 244-245.

pintura y, “[...] que había concebido esas ideas a partir de una conmoción, un drama interior, que no precisaba.”<sup>400</sup>

Convulsión creadora. Drama interior. Devenir excéntrico de la imagen. Acontecimiento que ante todo expresa la vida, a la vez, una pérdida. Pérdida de toda banalidad habitual. Imagen no de lo homogéneo de la realidad sino fragmentos de una realidad móvil donde confluyen pensamientos y sensaciones indistinguibles. Proceso de ruptura e involución donde surgen los trastornos de la imagen. Trastornos donde tiempo, espacio y forma son puestos en estado de variación continua. Conmoción que pone todo en tela de juicio, liberando la imagen de significaciones fijas. Desorden, arrebatos o excesos sin objetivo que muestran que la vida es consecuencia del caos y del azar.

Ruptura, fragmentación, deformación. Trastornos de la imagen que operan como Interrupciones de continuidad o discontinuidad del flujo. Proceso forzado y doloroso que da lugar a la manifestación de imágenes autónomas que invierten la forma de la memoria y la percepción. Sólo por medio de este proceso se pueden expresar sensaciones inasibles determinantes de la vida. “El artista es un simple receptáculo de sensaciones, -expresa Cézanne -un cerebro un aparato registrador [...] pero, si interviene, si osa, por su parte, endeble como es, mezclarse voluntariamente en lo que debe traducir, infiltra en ello su pequeñez.”<sup>401</sup>

Corte y separación de toda personalidad, de todo “yo”. Desafío y violencia disyuntiva de las sensaciones. La fragmentación es un acto doloroso que enturbia, situando al espectador en un movimiento aberrante donde tiene lugar la proliferación y el nacimiento de lo inesperado. ¿Qué surge a partir de una imagen fragmentaria? La fragmentación es antes que nada un trastorno que modifica la conciencia y la sensibilidad. Éxtasis provocado por la muerte de todo sistema de representación, pero también de todo “yo”, conduciendo al espectador adentrarse en otros mundos. A partir de esta violencia que

---

<sup>400</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 78.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 157.

trastorna, lo que súbitamente vemos nos angustia pero, al mismo tiempo, nos libera. Es en este punto que la neutralización adquiere autonomía. A partir de la neutralización emergen series de deformaciones que ponen la imagen en variación continua. En este sentido, para Kandinsky la posibilidad de deformación es también posibilidad de un acto de creación. En *de lo espiritual en el arte* Kandinsky apunta: “Precisamente esta posibilidad de deformación, aparentemente arbitraria pero en realidad rigurosamente determinable, es el origen de infinitas creaciones puramente artísticas.”<sup>402</sup>

Convulsión creadora, origen de creaciones puramente artísticas que reflejan el proceso de inmersión del artista en la propia existencia. Realidad alternativa que muestra la fragilidad, el dramatismo interior y la crueldad que evitan que la imagen sea imitación, ilustración o narración de cualquier realidad empírica, ya que como apunta Kandinsky: “El artista debe mantenerse ciego ante las formas reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo.”<sup>403</sup> Culminación de una poética de las sensaciones que no define, sino que trasciende la normalidad de la condición humana, poniendo la existencia de la mano del azar.

Así, las sensaciones renuevan el arte moderno despertando tanto en el artista como en el espectador una facultad pre-racional o condición ciega. Como apunta Klee: “La metalógica incumbe a la sonrisa, a la mirada, al olor, a todo el abanico de las seducciones entre el bien y el mal.”<sup>404</sup> Las pinturas contemporáneas son actos críticos, actos de creación. Observación que puede extenderse a la obra cinematográfica, la música, la danza, la poesía y literatura. Actos donde el espectador es puesto en cuestión o, como expresa Klee, es seducido ante la creación de un nuevo tipo de sensibilidad.

---

<sup>402</sup> Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Premia, México, 1989; p. 57.

<sup>403</sup> Op. cit. Kandinsky, Wassily., p.62.

<sup>404</sup> Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén, Argentina; p. 83.



## II

“La magia y la hechicería utilizan la puesta en escena como instrumento. Porque ésta no es tan sólo reflejo del texto escrito, simple proyección de replicas físicas del texto, sino la ardorosa proyección, el resultado objetivo de un gesto, una palabra, un sonido, la música y sus combinaciones.”

Artaud

El punto de convergencia del arte moderno es el análisis y la extensión de las sensaciones. El arte moderno es un arte experimental y exploratorio que desafía las fronteras de lo habitual. Improvisaciones que rompen las reglas que hacen reconocible una obra de arte. En este sentido, la convulsión creadora no se limita. Los pintores no se ven sometidos al lienzo, utilizan fotos, cabellos, cera, arena, desperdicios. Así, bajo el régimen excéntrico de una anarquía creadora, André Masson lleva el dibujo a un punto crítico al expresar mediante trazos y líneas formas provenientes del no-consciente. Al respecto, Masson afirma:

Materialmente, un pequeño papel, un poco de tinta [...] Físicamente, tienes que generar un vacío en ti mismo; el dibujo automático, en cuanto que tiene su origen en el inconsciente, debe aparecer como un alumbramiento imprevisto. Las primeras apariciones graficas sobre el papel son puro gesto, ritmo, conjuro, y como resultado puro garabateo. Esta es la primera fase [...] En la segunda fase, la imagen (que permanecía latente) hace valer sus derechos.<sup>405</sup>

Por medio del uso de otros materiales como arena traza formas y texturas que son, como él mismo expresa, “alumbramientos imprevistos”, gesto, ritmo, y conjuro por medio de los que surge una imagen autónoma. Hans Bellmer es otro gran pintor que por medio de una *hybris* creadora desplaza la pintura hacia otros confines. Transposición corpórea, reorganización del cuerpo por medio de la pintura y fotografía que expresan no una protesta sino una resistencia, es decir, un acto de creación. La obra de Bellmer es muestra de una resistencia que expresa sensaciones eróticas, donde la fragmentación del cuerpo dinamiza, explorando, el potencial del movimiento de las posiciones del cuerpo

---

<sup>405</sup> Juanes, Jorge. *Los suicidados ...*; p. 72.

en las imágenes. Bellmer obliga al cuestionamiento del espectador por medio de sensaciones. Obra de arte, provocación donde converge el deseo y el no-consciente donde, como apunta Barthes: “La Foto no “baña” la habitación: ninguna música, nada más que la cosa exorbitada. La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado [...]”<sup>406</sup>

Violencia disyuntiva que lleva a músicos como Stockhausen, John Cage o Luigi Nono a trasgredir los sonidos de instrumentos tradicionales para utilizar instrumentos improvisados, sonidos sintéticos o rudimentarios. Transgresión que lleva a la danza a sobrepasar los límites del lenguaje narrativo y lineal del ballet clásico que por medio de la acción guía los sentidos y sentimientos del espectador. En contrapartida a poses y movimientos secuenciales surge otra danza capaz de estimular vibraciones y sensaciones. Así, emergen singularidades que vuelcan la mirada y el cuerpo a otras formas de transición, o más bien, formas de involución donde la danza alcanza su punto más álgido de expresión. “El cuerpo como carne, como finitud, como deterioro, como herida, como muerte, como sensualidad, como dolor y como fiesta.”<sup>407</sup> Entre las reminiscencias del arte griego, Isadora Duncan crea una nueva danza, no narrativa, sino producto de un movimiento interno donde danza y música son un *hybris* del devenir; Merce Cunningham, mezcla de dinamismo y sensación fragmentan tiempo y espacio en series de movimientos desconectados. Cunningham introduce al espectador en una danza de ruptura al abandonar movimientos innecesarios y banales y, en cambio, lo atraviesa con informales corporales que expresan un acto de creación autónomo. Como apunta Juanes: “Desde el siglo XVI hasta la fecha no han cesado los intentos de tomar al cuerpo como protagonista del arte. Y en el arte del siglo XX esta vindicación ha cobrado cuotas elevadas y profundas.”<sup>408</sup> Así, surgen otras manifestaciones o excentricidades de la imagen como son el *happening* que surge a partir de la pintura; el *performance*, confluencia entre teatro, danza moderna y contemporánea; el *fluxus* que emerge de la convergencia de las artes a partir

---

<sup>406</sup> Op. cit. Barthes, Roland., p.159.

<sup>407</sup> Juanes, Jorge. *Territorios...*,p. 252.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 253.

de la música; el videoarte el cual surge a partir de la televisión, pero para cuestionar la cultura mediática del mundo contemporáneo, dando lugar a imágenes singulares que convergen con el cine y la fotografía.<sup>409</sup>

Apunta Debray: “Hay una relectura cinematográfica de la pintura, y la mirada de Eisenstein en Da Vinci le da una nueva vida. Después de Orson Welles ya no vemos a Tintoretto con los mismos ojos, pues volvemos a encontrar sus encuadres, sus líneas oblicuas y su profundidad de campo. Resnais nos descubre a un Van Gogh dramaturgo, en blanco y negro.”<sup>410</sup> Encuentro entre Godard y Homero en *El Desprecio*. Relectura de la literatura, la filosofía y la poesía que traza un trayecto hacia imágenes poéticas que devienen libres bajo un régimen de sensaciones. Godard hace de esta convergencia un (re)encuentro de miradas que vislumbran la realidad como una forma que no deja de descomponerse. “El mundo de Homero [...] es un mundo real. Homero pertenece a una civilización que se ha desarrollado de acuerdo con la naturaleza.”<sup>411</sup> *El Desprecio* se manifiesta como una forma soberana que es lo que es, adentrando al espectador en un juego entre la naturaleza y la cámara donde lo que prevalece es “[...] ante todo ponerse de parte de las cosas.”<sup>412</sup> Ponerse de parte de las cosas es en *El Desprecio* manifestar esa mirada olímpica, esa mirada de los dioses que expresa la visión de las cosas tal cual son, como en la epopeya homérica, en donde los personajes aceptan su destino, ya que es el designio divino que les toca vivir. Postura que acepta los personajes, las cosas, las situaciones tal cual son, aún si con ello sale al paso el encuentro con la propia muerte.

Imágenes-cine. Arte monumental. Proceso de encuentros, a la vez, rupturas lleva a preguntarse a Godard: “¿Dónde empieza el cine? Sin duda, como las demás artes, cuando las formas se hacen estilo.”<sup>413</sup> Estilo. No la alianza entre forma y contenido, ni su homogeneidad sino su ruptura. Estilo: hacer visible una forma singular; creación autónoma e individual. Conmoción y drama

---

<sup>409</sup> *ibid.*, pp. 263-270.

<sup>410</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la mirada en Occidente. Piadós. Barcelona, 1994; p. 246.

<sup>411</sup> Op. cit. Collet, Jean., p.11.

<sup>412</sup> *Idem.*

<sup>413</sup> *Ibid*, p.18.

interior. El estilo de una obra es voluntad de creación. Acto de aprehensión, acompañado de voluptuosidad y transgresión. Estilo: la disociación entre lo visual y lo sonoro en Duras y los Straub; la memoria móvil y las capas de tiempo en Resnais; los intersticios entre sueño y realidad en Buñuel; las interconexiones entre el pensamiento y el cuerpo en Godard; los espacios desconectados en Bresson. Convulsión creadora, devenir de mundos posibles. Pintura, escultura, fotografía, danza y cine son desplazamientos de la imagen que abren una dimensión excéntrica de infinitas convergencias y divergencias. Así, el proceso de involución es un proceso obsesivo y sensitivo; “[...] esa obsesión cósmica que nos devora”<sup>414</sup> donde fuerzas convergentes, no dominadas por ningún sistema, someten a la imagen a una neutralización al impacto con un mundo de sensaciones puras. “Terrible involución que nos conduce a devenires inusitados. No son regresiones, aunque fragmentos de regresión, secuencias de regresión se añadan a ellos.”<sup>415</sup>

El proceso de involución exalta la obsesión erótica que la origina, produciendo un estado de agudización extrema. “Aquí nada es representativo. Todo es vida y vivido: la emoción vivida de los senos no se parece a los senos, no los representa, del mismo modo como una zona predestinada en el huevo no se parece al órgano que de allí va a surgir. Solo bandas de intensidad, potenciales, umbrales y gradientes.”<sup>416</sup> Choque entre existencia-exploración-experimentación que expresa sensaciones, intensidades e instintos que conducen al espectador a un campo distinto de la realidad cotidiana. Klee afirma: “La fuerza creadora escapa a toda denominación; sigue siendo, en último análisis, un misterio inexpresable.”<sup>417</sup> La imagen excéntrica manifiesta esa fuerza creadora inexpresable, indiscernible, indecible que lleva al pensamiento a su punto más álgido, es decir, al no saber; conmoción creadora muy cercana al suplicio y, como apunta Bataille,: “Hay horas en las que el hilo de Ariadna se rompe: no soy más que vacío, nerviosismo, ya no sé lo que soy, tengo hambre, frío y sed.”<sup>418</sup>

---

<sup>414</sup> Op. cit. Gasquet, Joachim; p. 184.

<sup>415</sup> Op. cit. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas ...*, p.246.

<sup>416</sup> Op. cit. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo ...*, p.27.

<sup>417</sup> Op. cit. Klee, Paul., p.87.

<sup>418</sup> Op. cit. Bataille, Georges. *Para leer ...*, p. 123.

El devenir de una imagen, su involución creadora manifiesta la lucha de elementos convergentes: mezcla de vitalidad, muerte, horror, disolución. Puesta en escena de lo trágico que imprime al espacio con su propia dinámica. El espacio como dimensión excéntrica deviene en una imagen que manifiesta un mundo incompleto que busca posibilidades.

## POSTLUDIO (A MANERA DE CIERRE)

“La naturaleza es más profunda  
de lo que parece a simple vista.”

Cézanne

Mientras la imagen esté sometida a un sistema de representación, no está pensada en sí misma, y, de acuerdo a lo planteado no puede serlo. La imagen como representación sistemática nos resultó una falsa selección porque renunciaba a un concepto propio en provecho de las exigencias de un concepto general, exigencias instituidas desde Platón y que tuvieron resonancia hasta el arte renacentista, la cual estaba impregnada del ámbito de la representación y en estrecha relación al modelo o al fundamento.<sup>419</sup>

El erotismo de la imagen expresa un cuestionamiento desde lo más íntimo del ser. La imagen erótica en sí misma es problemática, ya que como apunta Bataille respecto al erotismo: “En tanto que es un animal erótico, el hombre es para sí mismo problemático. El erotismo es nuestra parte problemática.”<sup>420</sup> El erotismo de una imagen es un trance que despliega sensaciones puras donde converge la catástrofe y la creación, pero también, donde confluyen estados de no-consciencia y no-saber. “El trance erótico es también el más intenso – escribe Bataille- [...] De modo que está situado en la cima del espíritu humano.”<sup>421</sup>

La emergencia de una reflexión en torno a Lascaux como tal no habría sido resultado de un recorrido histórico factual y contextual, mucho menos del ámbito platónico de la representación, sino de un momento aberrante. Es la violencia, es la incongruencia, es la inverificabilidad lo que hace del surgimiento de Lascaux pensar lo no-pensado. Desde esta óptica, Lascaux nos ha parecido tener otro sentido: un sentido erótico que despliega formas extremas,

---

<sup>419</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del sent ...*, p.261.

<sup>420</sup> Bataille, Georges. *El erotismo...*, p. 201.

<sup>421</sup> *Idem.*

simulacros, donde la imitación no tiene lugar, tan sólo la creación a partir de la catástrofe, la indiferencia, el éxtasis, el derroche y la excentricidad del arte.

Al explorar las pinturas de las cuevas de Lascaux, hemos intentado ahondar en ese movimiento oculto del ser humano, ese secreto que estremece y sale a luz como poder de afirmación y expresión, cuya articulación es el arte. En el arte el deseo vuelve porque éste exige la libertad y la fuerza para romper prohibiciones. El arte paleolítico es origen del arte, y da la pauta para aproximarnos ontológicamente a la naturaleza de la imagen porque explora, afirma y suscita lo que estaba antes y, al mismo tiempo, lo que aún no es, y en esa conmoción creadora, devela la interpenetración entre tiempos, es decir, su anacronismo. Las pinturas de las cuevas manifiestan la plenitud del arte al abrir al hombre a lo más íntimo de su ser. En esta fisura hay tránsito, comunicación y creación de una realidad sensible que hace emerger al hombre como ser sensible.

El erotismo de la imagen nos sumerge en la más profunda e íntima contemplación extática de las composibilidades del ser. Las imágenes, al menos las colmada de deseo, éxtasis y derroche, son eróticas por que no se someten a la representación de lo existente sino que buscan explorar, en un *continuum*, la ley subterránea que traza el arte por venir. Exploración del erotismo donde se despliegan tres regímenes de la imagen: lo puro (divino), lo extático y lo excéntrico

En este sentido, la imagen erótica es forma extática que expresa la interpenetración de lo visible y lo invisible, de lo vidente y lo visible, reflejo que expresa por medio de imágenes fragmentos del tejido del mundo. La imagen erótica nos adentra tanto en una revelación como en un cuestionamiento del mundo. “La suprema interrogación filosófica, a mi entender, -escribe Bataille- coincide con la cima del erotismo.”<sup>422</sup> Interrogación que hace de los límites y las fronteras de la imagen algo poroso e inestable.

---

<sup>422</sup> Bataille, Georges. *El erotismo...*, p. 201.

Ante una imagen erótica, se trata sobre todo de explorar ese universo de experimentación que obedece únicamente a las leyes de las sensaciones. En ese universo se inventa una nueva rítmica de la mirada, apartada de la figuración o la narración, para llegar a experiencias mentales singulares. Excavar en el espesor afectivo del cuerpo se trata ante todo de producir una sensación que culmina en lo impensado.

Al explorar diferentes imágenes que conciernen a la fotografía, la pintura y el cine, llegamos concluir que en una imagen erótica, las fuerzas invisibles se expresan como visibles en éxtasis. La imagen erótica es portadora del secreto y, a la vez, reveladora de su propio modo de existencia. Este modo de ser es la ocasión de pensarla. No vemos las ideas, pero éstas están en los sonidos, los colores, las formas. Las ideas son sensibles justamente por ser ausencia de todo presupuesto, ya que no las poseemos sino que ellas nos poseen, nos provocan, nos devoran y, en esa medida son presencias autónomas.

Así, al aproximarnos a obras de Turner, Cézanne, Bacon o Picasso, vamos que el erotismo de la imagen traza líneas de ruptura que alterna, varia y quiebra todo significado, posicionándonos en un espacio que ha perdido su centro, es decir, en la dimensión excéntrica donde opera una imagen singular. Sin correspondencia, semejanza o imitación, la “línea de fuga” de una imagen erótica se prolonga, llevando hasta el extremo su deformación. Sólo a través de la ruptura es posible el devenir de una imagen. Inmersa en el devenir no sigue un proceso evolutivo sino, como apunta Deleuze, involutivo. El devenir de una imagen es ese instante involutivo. Instante erótico de detención, suspensión y abandono donde acontece una convulsión creadora a partir de lo heterogéneo.

Modificar la forma en que la imagen se construye es reinventar la mirada y la percepción del espectador. El erotismo de la imagen abre la mirada a relaciones insospechadas, donde ésta ya no está únicamente ligada al sentido de la vista, sino es una mirada expandida, exploratoria, poseída que toca, siente y recibe. La imagen erótica es excéntrica y exige del espectador la emancipación de sus sentidos al proponer una modulación distinta del cuerpo, del tiempo y el espacio. Modulación que obliga a explorar el lenguaje y el



pensamiento desde las sensaciones, haciendo resurgir el alma, la pasión y el corazón de las cosas que nos rodean, no como acciones sino como intensidades que expresan lo insoportable, lo excesivo, lo que desborda toda lógica convencional.

La imagen erótica siempre engañosa, siempre en continuo movimiento, desplazamiento y deformación. Nunca parecida a algo, nunca es ese algo, simplemente deviene en los encuentros interminables en donde se consume. Las catástrofes no dejan que se fije a significado alguno. Sin identidad fija, la imagen erótica es excentricidad que vaga entre flujos, disyunciones y sensaciones; nace y renace entre los estados del exceso y el derroche.

El erotismo de la imagen es subversión donde vida y muerte, lo invisible y lo visible, el silencio y el lenguaje coexisten dando lugar a una forma que deshace las relaciones ordinarias de la existencia. En este intersticio, la imagen se expresa como: rigor: forma extrema donde toda semejanza desaparece; decisión: forma que ha dejado de ser identidad para ser una deformación sin censura y; determinación: forma sin forma que entra en el libre juego del tiempo bajo una ley subterránea donde lo que está en juego es un intenso deseo de destrucción.

Estas consideraciones conclusivas nos llevan a decir que, en el erotismo de la imagen, la estética sufre una convergencia que desvanece una dualidad desgarradora: expresa la teoría de las sensaciones como forma exploratoria posible, pero también, la teoría del arte y la filosofía como reflexión de la experiencia real. Rearticulación entre lo que es y lo que no, entre lo posible y lo real que manifiesta innumerables posibilidades de deformación del ser. La Imagen erótica nos pone ante la formación y la transformación de acontecimientos, realidades y posibilidades. Expulsión de significados, derrame de sensaciones, diferenciación de estados que suponen un proceso dinámico de incorporaciones y excorporaciones, en donde aquello que desaparece, traspasa y siempre vuelve, deviene bajo el signo de un retorno creador.

## ANEXO DE IMÁGENES



1. Cuevas de Lascaux, pinturas rupestres,  
Dordoña, Francia, hacia el año 13.500.



2. Miguel Ángel: *Moisés* (Mosè, 1513-1515),  
San Pietro in Vincoli, Roma, Italia.





3. Turner: *El Temerario remolcado a su último atraque para el desguace* (The Fighting Temeraire tugged to her Last Berth to be broken up, 1838), Galería Nacional, Londres, Inglaterra.

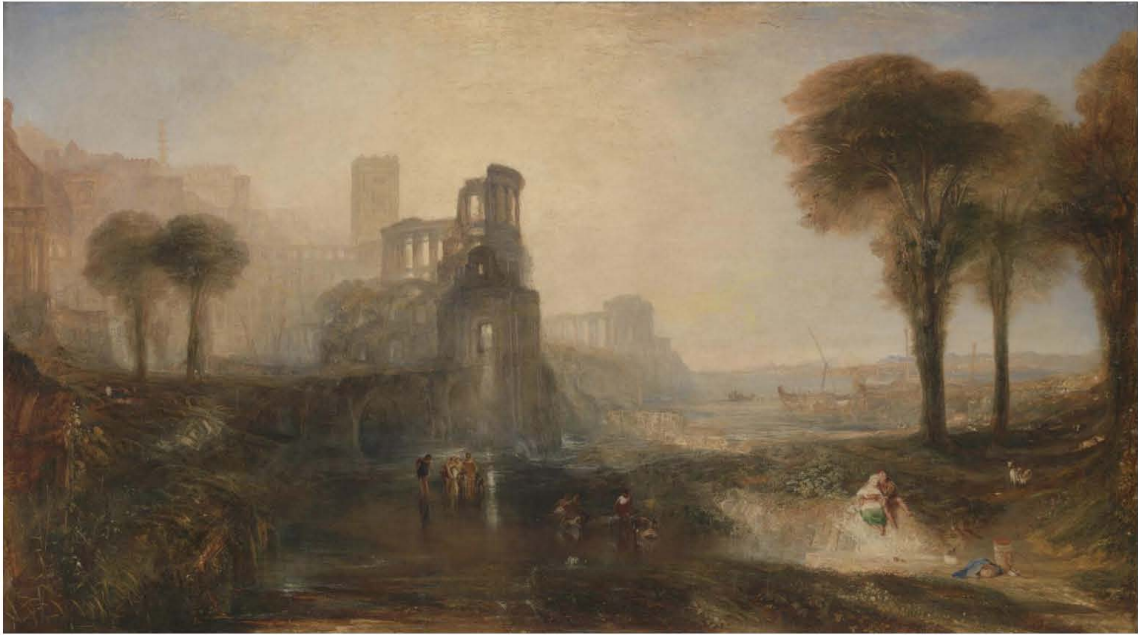


4. Giotto: *La madona de Ognissanti* (Maestà di Ognissanti, 1310),  
Galeria Uffizi, Florencia, Italia.





5. Turner: *El Naufragio* (The Shipwreck, 1805),  
Galería Nacional, Londres, Inglaterra.



6. Turner: *Palacio y puente de Caligula*  
(Caligula's Palace and Bridge, 1831).  
Galería Nacional, Londres, Inglaterra.



7. Pollaiuolo: *Hércules y Anteo* (Ercole e Anteo, 1478),  
Galería Uffizi, Florencia, Italia.





8. El Greco: *Laocoonte* (1610-1614),  
Galería Nacional de arte, Washington, Estados Unido





9. El Greco: *Resurrección de Cristo* (1590), Museo del Prado, Madrid, España.



10. Tiziano: *Bacanal de los Andrios* (Il Bacchanale degli Andrii, 1523), Museo del Prado, Madrid, España.





11. Cézanne: *Las grandes bañistas*  
(Les Grandes Baigneuses, 1894-1905),  
Galería Nacional, Londres, Inglaterra.



12. Cézanne: *Natureza muerta con cupido*  
(*Nature morte au cupidon de plâtre*, 1895),  
Instituto Courtauld, Londres, Inglaterra.



13. Bacon: *Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión*  
(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944)  
Tate Britain, Londres, Inglaterra.

## BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós. Barcelona, 2007.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Arenal. Argentina, 1984.
- Bataille, Georges. Bataille, Georges. *El erotismo*. Adriana Hidalgo editora. Argentina, 2008.
- \_\_\_\_\_. *El surrealismo como exasperación. Antología*. Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de Querétaro. México, 1982.
- \_\_\_\_\_. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo editora. Argentina, 2008;
- \_\_\_\_\_. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets editores. Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Para leer a Georges Bataille*. Fondo de Cultura Económica. México, 2012.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2006.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca. México, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la fotografía. Pre-textos*. España, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El origen del Trauerspiel alemán*. Abada Editores. Madrid, 2014.
- Blanchot, Maurice. *La amistad*. Editorial Trotta. Madrid, 2007.
- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Biblioteca Era. México, 1979.
- Collet, Jean. *Jean Luc Godard*. Monte Avila Editores. Venezuela, 1971.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós. Barcelona, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Deseo y placer*. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. Barcelona, nº 23, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena. Madrid, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós

- Comunicación. Barcelona, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Lógica del sentido*. Paidós. Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Pintura. El concepto del diagrama*. Cactus. Buenos Aires, 2007.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Mil mesetas*. Pre-textos, Valencia, 1980.
- De Baecque, A. *Teoría y crítica del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial. Buenos Aires, 2014.
- \_\_\_\_\_. *La pintura encarnada*. Pre-Textos. España, 2007.
- Faure, Elie. *Historia del Arte. El arte antiguo*. Alianza Editorial. Madrid, 1990.
- Ficacci, Luigi. *Bacon*. Taschen. Alemania, 2003.
- Francastel, Pierre. *Historia de la pintura francesa*. Alianza. Madrid, 1980.
- Gasquet, Joachim. *Lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid, 2005.
- Herzog, Werner. *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*. Universidad de Boston, Estados Unidos, 1992, [s.p.]. [Http://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/](http://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/)
- Juanes, Jorge. *Kandinsky/Bacon*. Itaca. México, 2004
- \_\_\_\_\_. *Los suicidados del surrealismo*. Itaca, México, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. Itaca. México, 2010.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Premia, México, 1989.
- Kant. *Crítica del juicio*. Editorial Porrúa. México, 2007.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén, Argentina.
- Longhi, Roberto. *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*. Visor. Madrid, 1994.
- Maniglier, Patrice y Zubunyan, Dork. *Foucault va al cine*. Nueva Visión. Buenos Aires, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1986.



Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza editorial. Madrid, 2012.

Rangel Espinoza, Sonia. Foucault va al cine. Reflexiones Marginales, México,[s.p] <http://reflexionesmarginales.com/3.0/foucault-va-al-cine/>

\_\_\_\_\_. *Líneas de fuga. Resonancia y variación en la Filosofía de Gilles Deleuze*, tesis de doctorado en Filosofía, Instituto de Investigaciones Filosóficas. UNAM, México, 2011.

Rosset, Clément. *Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. ABADA Editores, España, 2008.

\_\_\_\_\_. *Lo invisible*. El cuenco de plata. Buenos Aires, 2014.

Vilchis, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Paidós. Barcelona, 1984.

Rainer Werner, Fassbinder. *La anarquía de la imaginación*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2002.

Ruskin, John. *Sobre Turner*. UNAM. México, 1996.

Schelling, Friedrich W.J. *Filosofía del arte*. Tecnos. Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_. *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas*. Folio. Barcelona, 2002.

Spinoza. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.

## FILMOGRAFIA

- Bresson, Robert. *Pickpocket* (Francis,1959).  
-----*. El proceso de Juana de Arco* (Procès de Jeanne d'Arc,  
Francis,1962)
- Duras, Marguerite. *Indian song* (Francia,1975)
- Herzog, Werner. *La cueva de los sueños olvidados*. (Cave of Forgotten  
Dreams, Francia, Estados Unidos, Canadá, 2010).  
-----*. Dentro del volcán* (Into the inferno, Reino Unido, Austria.  
2016).
- Fassbinder, Werner. *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (Die bitteren  
Tränen der Petra von Kant, Alemania).
- Jean, Luc, Godard. *El desprecio*. (Le Mépris, Francia, Italia, 1963).  
----- *Vivir su vida* (Vivre sa vie, Francia,1962).
- Resnais, Alain. *Hiroshima, mon amour* (1959),  
-----*.El año pasado en Marienbad* (L'Année dernière à  
Marienbad,1961)  
-----*.Muriel* (1963),
- Zulawski, Andrzej. *Sobre el globo plateado*. (Na srebrnym globie, Polonia,  
1987).  
-----*. Szamanka* (Polonia,1996)