



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

CONTRA-ESTÉTICA
INACTUALIDAD Y COMPLEJIDAD DESDE LAS FORMAS
PLÁSTICAS MODERNAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
JESSICA ROMERO ALATORRE

DIRECTOR DE TESIS:
DRA. ELSA ELIA TORRES GARZA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Ciudad Universitaria, Cd.Mx., diciembre, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INDICE

PRÓLOGO	
¿CONTRA-ESTÉTICA DE QUÉ?	3
INTRODUCCIÓN	
LA COMPLEJIDAD Y LA INACTUALIDAD DE LAS IMÁGENES	6
1. EL MALESTAR DEL SÍNTOMA	12
1.1 REVOLUCIONES Y CHOQUES, BIFURCACIONES Y RUPTURAS	12
1.2 DIALÉCTICA SENSORIAL DE LO NO VIVIDO	51
1.3 EL DESPOJO O EL JUEGO DEL VACIAMIENTO	74
2. LA EXPERIENCIA HÁPTICA	89
2.1 LA VIOLENCIA TEMPORAL: MOVIMIENTO Y SIMULTANEIDAD	89
2.2 LA CATÁSTROFE ESPACIAL SUPERFICIES POROSAS: INVANSIONES, VIBRACIONES, MODULACIONES, PRESENCIAS	113
2.3 PENSAMIENTO MÓVIL Y MEMORIA CRITICA	125
3. LA PERTURBACIÓN SUBJETIVA	134
3.1 DESITUACIÓN DEL ARTE: AUTOCRITICA, AUTODEFINICIÓN, REINVENCIÓN	134
3.2 FENOMENOLOGÍA DEL ÉXTASIS: FORMA, INTENSIDAD, CUERPO, PENSAMIENTO	144
3.3 HETEROMORFIA: ACCIDENTE, DEFORMACIÓN, SENSACIÓN	152
EPÍLOGO	
(A MANERA DE CONCLUSIÓN)	161
BIBLIOGRAFÍA	163
FILMOGRAFÍA	167
ANEXO DE IMÁGENES	168

PRÓLOGO

¿CONTRA-ESTÉTICA DE QUÉ?

Pensar la modernidad no es tarea fácil. A simple vista, si comenzamos a indagar sus implicaciones en diferentes campos de exploración somos conducidos inevitablemente a pensar en el logocentrismo como dogma, la tecnocracia como principio de realidad, las fuerzas productivas como mecanismos que articulan la vida y el arte. En la modernidad nace la estética como disciplina de conocimiento. Aún cuando la estética admite una historia desde la antigüedad, desde antes de la Ilustración, es en este período que adquirirá no sólo un estatuto disciplinar sino también teórico. Por tanto, podemos decir, que la estética se posiciona como una disciplina de conocimiento que coincide con la construcción de lo moderno.¹ El centro de atención, aquí, será explorar los síntomas que se esconde detrás de estas implicaciones. La principal intención de este ideario será pensar *las complejidades y las inactualidades* que surgen en el intersticio entre modernidad y estética.

Intersticio que nos introduce a pensar dos aproximaciones diferentes a la modernidad: la filosófica y la del arte. El siglo XVII marca el comienzo de la filosofía moderna, era de la razón y los sistemas filosóficos. En la modernidad surgirán diferentes tendencias filosóficas, principalmente, el racionalismo y el empirismo. Por un lado, el racionalismo considerará que el conocimiento se origina de las ideas innatas en la mente. La razón es el medio por el que se pueden descubrir verdades universales no derivadas de la experiencia. Sus principales representantes serán Descartes y Gottfried Leibniz. Por otro lado, para los empiristas el conocimiento proviene de la experiencia sensorial, algunos de sus exponentes serán David Hume, John Locke y George Berkeley. De la reflexión de estas tendencias modernas surgirá el idealismo que dará primacía a las ideas. Para estos pensadores la realidad sólo puede ser conocida por medio de la mente, es decir, de la consciencia, de las ideas del sujeto y el pensamiento. Uno de los principales exponentes del idealismo será Kant, quien con sus teorías conciliará algunos puntos del racionalismo y el empirismo.

¹ Con la historiografía, por ejemplo, se reúne el estudio de conceptos y métodos en torno al arte. Vemos así que con Winckelmann ya no sólo se trata de juicios sobre la calidad de la obra sino sobre de su proceso histórico.

No obstante, la modernidad tendrá un significado totalmente distinto en la práctica artística. Siempre hay un momento en la historia del arte donde se encuentra lo imprevisible; la crisis de las guerras sacudió la pintura y sólo después de ésta se desplegó plenamente como en ningún otro momento, introduciendo un nuevo estado de las cosas, de los objetos, del realismo, del pensamiento y percepción. Para el arte la modernidad implicará la oposición a los estatutos que dicta la academia. En la modernidad, las posibilidades de la plástica inspiraban a los artistas el deseo deshacer la figuración, la historia de la narración, de llevar más allá una aventura ya iniciada por la literatura y la poesía. La modernidad será un gesto de resistencia, una forma de plantearse nuevos puntos de vista e ideas sobre la Naturaleza, los materiales, los medios y las funciones del arte; otras maneras de representar la luz, el espacio o el color. La plástica moderna abre la mirada a lo invisible, atañe al mundo de las diferencias, revela otras dimensiones. Ruptura a partir de la que aún hoy en día se desarrolla el arte contemporánea y se fuga para interactuar con otras disciplinas como la arqueología, la sociología o la etnografía.

“No existe contradicción sin dicción –dice P. Valéry–, es decir, fuera del discurso”;² tampoco existe *contra-estética* sin estética, es decir, una contrariedad o, si se prefiere, un síntoma de malestar que exige reformular los problemas y los términos que conforman la estética. Fuera del discurso interrogar y reinventar la estética. Pero, también, la modernidad cuestionada desde el arte nos abre a un pensamiento heterogéneo que problematiza la historia, la filosofía y la política. No desde el contexto sino a partir del *acto creativo* trazaremos un mapa fenomenológico de las transformaciones de la estética. En este sentido, una de las principales intenciones de los tres capítulos que conforman este escrito será aproximarse a otras maneras de pensar la estética. Es decir, esbozar los rasgos de una *contra-estética* que surge del despojo del clisé y la supresión de los prejuicios. El concepto de *contra-estética* que aquí proponemos se perfila como una catástrofe que introduce a la experiencia en lo no vivido y lo no pensado; otras maneras de reflexionar las obras y a las teorías del arte. Un movimiento (a contracorriente) que busca descomponer y desarticular estructuras y discursos. Una forma experimental que nos introduce en la voluntad del acto creativo e invita no sólo al

² Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, La balsa de la medusa, Visor, 1990, p. 60.

artista sino también al espectador a exceder el conocimiento, proponer otras maneras de pensar la estética.

La manera de abordar el tema de esta investigación, a saber, las complejidades e inactualidades de la estética moderna, está configurada por la metodología del síntoma cuyo rastreo sigue un movimiento a *contrapelo* del arte, de la historia y la filosofía. A *contrapelo*, movimiento necesario de recuperación y restructuración del problema estético nos llevará a pensar ya no en una estética sino en una *contra-estética*. “Tomando las cosas a *contrapelo* es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas.”³ A *contrapelo*, esa reminiscencia del pensamiento de W. Benjamín que resuena en G. Didi-Huberman, nos aproximará a pensar imágenes desde un modo diferente, desde un modo dialéctico: descomponer y desarticular el sentido convencional de las cosas. Pero, ¿cuáles son esas intensidades propias del arte que nos llevan a ese movimiento a *contrapelo* de recuperación y restructuración estética? El arte provoca pensar desde otros puntos de vista que critican radicalmente la realidad institucional y la servidumbre social, exponiendo la función contestataria, marginal y revulsiva que le caracteriza.

Si nos atenemos a estas indicaciones no sería descabellado considerar el síntoma como una forma poética del hacer estético. Una forma que cuestiona lo no observado, lo no sentido y lo no vivido. Dicho con otras palabras: una forma heurística que se aproxima a los objetos desde otros puntos de vista y abre una esfera de la experiencia que no ha sido experimentada. El síntoma, en términos de Didi-Huberman, es una complejidad (de la estética y del arte)⁴ que expresa una paradoja visual y temporal. Una paradoja que descubre aspectos críticos al exponer otros problemas para pensar el tiempo, el espacio y la percepción o, si se prefiere, al cuestionar la estética a partir del arte y no al revés. El síntoma expresa la complejidad y la inactualidad de las imágenes en un movimiento de aparición, repetición y diferenciación. El síntoma es un modo de manifestación y apertura de conexiones y relaciones que nos ayudará a descubrir otros puntos de vista para abordar la estética moderna.

³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 1988, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

INTRODUCCIÓN

LA COMPLEJIDAD Y LA INACTUALIDAD DE LAS IMÁGENES

Actualmente el arte ha conquistado territorios inimaginados dando lugar a un sinnúmero de propuestas artísticas que sobrepasan los límites de la plástica moderna. Límites o extralimitaciones que surgirán a partir de la técnica, más precisamente de su reproducción. Ante este escenario parece imperante pensar el arte desde su *inactualidad* y *complejidad*, desde sus perspectivas mentales y sensibles, sociales y políticas. Condiciones que establecen una interconexión entre reflexiones antecedentes y nuevos pensamientos. Apertura a una complejidad de ritmos, latencias y crisis. Aparición de movimientos que recomienzan el pensamiento y el conocimiento. El arte moderno nos introducirá en un movimiento *contra-estético* de doble régimen: de complejidad y de inactualidad.

Siguiendo las reflexiones de Didi-Huberman, con la palabra complejidad nos referimos a una mezcla de tiempos heterogéneos que abren un abanico de posibilidades, es decir, múltiples combinaciones de pensamientos separados en el tiempo.⁵ Ante las imágenes nos enfrentamos a una complejidad que destruye la cronología y la linealidad del relato histórico. Ruptura (suspensión) del pensamiento y del sentido de la que surgen bifurcaciones que posibilitan la aparición de lo diverso y lo heterogéneo. Pensar la estética y el arte desde su complejidad nos exige rechazar la simplificación de la vida, nos invita a adentrarnos en las singularidades que ocultan los objetos, el espacio y el tiempo. Por otro lado, llamamos inactualidad a un movimiento temporal que conduce a una regresión a contrapelo de los acontecimientos. Lo inactual no tiene tiempo presente, no es actual, por tanto, es atemporal, absoluto y eterno. Lo inactual es una lucha de experiencias.⁶ Lo inactual nos hace pensar lo impensado, modificando las ideas preconcebidas que teníamos de los acontecimientos, de las apariencias de los seres y las cosas.⁷ La complejidad y la inactualidad de las formas plásticas modernas son síntomas que aparecen a destiempo, inoportunan el presente y ponen en entredicho el curso de la historia y el discurso de la estética. Una obra es inactual por exceso: exceso

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, pp. 39-43.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

de sentido, exceso de conocimiento inédito. Lo inédito del conocimiento alude a otras maneras de pensar la estética. Al respecto Didi-Huberman afirma:

No unificar el devenir, inquietar el tiempo ¿en eso consiste ser inactual y exigir lo imposible de la historia del arte? Sin duda que sí, si aceptamos –con Carl Einstein como con Nietzsche o Bataille– hacer de lo imposible hacer una autentica aproximación de lo real, y de lo inactual una autentica aproximación del tiempo.⁸

Exigir lo imposible es rechazar la simplificación de la vida. Ya desde el dadaísmo se pondrá en cuestión la estética, las condiciones de la experiencia, las posibilidades de la pintura. Ante la indiferencia entre un objeto de arte y un objeto de uso, *¿cualquier cosa puede ser arte?* No necesariamente. Este cuestionamiento abrirá un amplio panorama de diferencias. Campos de problemas para la estética que no buscarán respuesta sino explorar el arte y generar nuevas prácticas y teorías. Ante esto, ¿qué buscará el arte moderno? Por un lado, podríamos decir que la pintura, por ejemplo, entrará en un profundo conocimiento de las técnicas y los materiales de los que dispone. La crítica del medio catalizará dos importantes consecuencias para la pintura: la heteromorfia y la heterotopía.⁹ La emergencia de la forma y no su imposición según un molde. Pintar se convertirá en un acto de impetuosidad y de puesta fuera de sí. No obstante, estos rasgos *contra-estéticos* no pertenecerán sólo al ámbito de la pintura también se distinguirán en la escultura al sustituir materiales naturales como la piedra, el bronce o la arcilla por materiales industriales como el hierro, el acero, el vidrio y el plástico. Tanto en la pintura como en la escultura la crítica del medio dotará al arte de un gran poder expresivo. Ver un cuadro o una escultura no será un acto pasivo de contemplación sino un acto de creación de singularidades y complejidades que exigirán interrogarlo una y otra vez.

La experimentación plástica buscará acortar la distancia entre el espectador y la obra. Es decir, el pintor más que explicar el cuadro con palabras, buscará desencadenar otras facultades cognitivas, sensibles y perceptivas. Involucrar al espectador en el acto creativo revelará el carácter inagotable del proceso de atribución de sentido. El pintor ya no buscará en el espectador la afirmación *se parece a* sino desencadenar la pregunta y la inquietud. En otras palabras, *la dialéctica* pondrá en entredicho las relaciones de un objeto con su forma y de su forma con la apariencia. Como ese acontecimiento visual

⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, p. 256.

⁹ Con el término heterotopía hacemos alusión a un espacio que posee intrínsecamente poderes, fuerzas, ideas y discontinuidades que expresan tiempos y lugares singulares. La heterotopía del espacio abre la posibilidad de crear nuevos espacios con sus propias lógicas.

que nos hace experimentar pictóricamente Cézanne al penetrar y dejarse penetrar por el intenso devenir geológico de las montañas. Las series de *Sainte Victorie* plasman otros modos de concebir la geografía a través del color armonioso de las formas, el ímpetu del movimiento de la Tierra y la pasión del pintor.

Estos cambios basados en la autocrítica de la pintura exigirán una percepción variable y flexible, capaz de participar activamente en las transformaciones que el mismo proceso creativo desprenderá. De este modo, surgirán otras estructuras perceptivas y subjetivas que interrogarán a las obras y a los artistas. Una interrogación que, sin eliminar su valor intelectual, exigirá al artista y al espectador abrirse *a un no sé qué más* de su sentido habitual; *no sé qué más* que suprimirá todo prejuicio reinstalando el conocimiento previo en algo totalmente diferente. A medida que el arte delinea un nuevo campo de acción, surgirán debates en torno a la estética, a su reflexión conceptual también a su relación con la técnica. Es preciso recordar que M. Duchamp introducirá en la perspectiva del arte la voluntad de la forma adscrita en los objetos cotidianos. El *ready made* invocará desde inicios del siglo XX el nacimiento del arte conceptual, estableciendo una estrecha relación entre el hacer artístico y el hacer pensante.

Profundizar en la estética moderna, o más bien en su transformación, implica revisar los síntomas que surgieron a partir de estas metamorfosis. Implica pensar en los choques perceptuales que afectaron al espectador y al artista según tres figuras o síntomas de malestar: la violencia temporal, la catástrofe espacial y la perturbación subjetiva. En otras palabras, esbozar los rasgos de una *contra-estética* implica también aproximarse a la experiencia. Pero, ¿cuáles son esos síntomas? ¿Qué pueden significar? ¿Qué implicación pueden tener para esta investigación?

La violencia temporal, es decir el cruce entre diferentes tiempos históricos, memorias y reminiscencias, mezcla de poderes e intenciones, diversos estilos artísticos y variedad de modos de ver el mundo abren el pensamiento a la ontología de las imágenes. Entendemos por ontología de las imágenes a las diferentes relaciones que surgen entre diversas maneras de ser: accidentes, esencias, cualidades, materias, eventos y procesos que a través de la experiencia crítica delimitan lo que denominamos como realidad, dotando al conocimiento de un sentido inédito que origina y ordena formas heterogéneas. La ontología de las imágenes problematiza nuestra manera de interactuar

en y con el mundo; esto es las conexiones entre lo múltiple de la existencia, la singularidad de la imaginación y la invención, y los acontecimientos que surgen a partir de estas relaciones desprenden una serie de complejidades e inactualidades. La ontología de las imágenes incide y constituye modos para pensar lo real, lo que acontece y lo posibilita.

En la modernidad tardía la violencia temporal se manifestará también a través del ritmo acelerado de la técnica y la modificación de la vida a partir del progreso. La crisis que originará el brote técnico, impulsada por el principio económico capitalista de rentabilidad, entablará una relación dominante en términos productivos con la Naturaleza. A través del progreso y la civilización se buscará superar el tiempo y el espacio. Proyectos racionales se apropiarán del espacio urbano. El tiempo seguirá los estándares que le dicta los ritmos de la producción masiva. Las ciudades serán lugares de circulación en donde el hombre será una mercancía más. La consecuencia de lo anterior traerá una marcada pobreza de la experiencia. La atrofia de la percepción y de la sensibilidad exigirán al pintor cuestionarse sobre la manera en que nos relacionamos con el mundo. Ante esta crisis surgirán distintas perspectivas de lo real. El arte moderno propondrá ya no la contemplación pasiva sino la inmersión en la realidad: adentrarse, vivir y experimentar. El arte moderno expondrá un conjunto de problemas de formas que buscará la recepción y la restitución impuesta no por el orden productivo sino por el orden plástico. La pintura buscará la construcción activa de la Naturaleza; no se conformará con ser un arte de memoria que se abre pasivamente a los fenómenos sino transformará los datos de la visión en una constante especulación constructiva. Para el pintor la inmersión significará ver, no reproducir. Experimentar el acontecer del mundo.

Cada cosa tiene su propio tiempo. Cada cosa encarna su propio espacio. No obstante, al mezclarse surgirán formas singulares del tiempo y el espacio. Una tensión vital o, si se prefiere, parafraseando a Kandinsky, un sentido pleno dará a la experiencia otro sentido. Con gran influencia de Van Gogh y Gauguin, las vanguardias adoptarán innovaciones plásticas como la deformación de la curva, la intensidad de la blancura o el endurecimiento de la geometría. Estas metáforas plásticas evocarán tanto la síntesis de elementos materiales como la manifestación de un estado interior. Pensar el movimiento o más bien *pensar con el movimiento* involucrará una inversión del orden lógico

geométrico; dejar de representar literalmente el movimiento para en su lugar evocarlo a partir de relaciones entre cuerpos. Vuelta de tuerca que impide pensar el espacio a partir de entes inmóviles y en cambio anima a evocarlo por medio de invasiones materiales; esto es a partir de encarnaciones en la materia que signan y escriben el espacio. En lugar de un análisis inteligible, el arte moderno nos invita a efectuar un análisis sensible del movimiento. La pintura moderna liberará toda una gama de posibilidades para el resto de los sentidos. Liberación de la percepción que desvanecerá todo clisé por exceso de sentido. Porque como afirma Deleuze: “pintar implica una especie de catástrofe. ¿Porqué? Implica una especie de catástrofe sobre la tela para deshacerse de todo lo parecido [...] Así pues, es preciso que el pintor se lance en esta especie de tempestad que va a anular, a hacer huir los clichés. La lucha contra el cliché”.¹⁰ Tempestad o terremoto, lo cierto es que la pintura moderna registra el acontecimiento de la vida. Vitalidad que deriva en un shock para la experiencia empírica. Una catástrofe de todo aquello que concebíamos conocido y dado. Y esto inevitablemente tendrá consecuencias no sólo para el acto de creación sino también para el acto de ver, sentir y pensar una obra.

Nociones, prácticas y teorías definen al arte. Contagios que no permanecen aislados, sino que, al interactuar con el curso de la cultura y la historia, la ciencia y la filosofía, se tornan síntomas de malestar: choques con la estructura narrativa y cronológica de la historia; rupturas con las normas del arte. Malestares que al intervenir la tradición convocan a pensar de otra forma lo maldito, lo olvidado, lo reprimido. En la modernidad tardía, más precisamente a principios del siglo XX, la imagen plástica se tornará problemática; expresará un síntoma de transformación de la estructura perspectiva con profundas implicaciones en la manera en que nos relacionamos y pensamos el espacio y el tiempo; es decir en la manera en que habitamos el mundo. Desde los holandeses –Veermer o Van Dyck– la obsesión por la realidad acompañará a la pintura. No obstante, la aparición de la fotografía, posteriormente el cine, pondrán en crisis la práctica pictórica. Ta vez, como dirá Benjamin, la invasión de la fotografía en el

¹⁰ Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007, pp. 42-43.

terreno del arte no será el detonante de la crisis de la pintura,¹¹ pero si será un síntoma de reinvención de la misma. Aún cuando la técnica siempre ha estado al lado del arte – imprenta, xilografía, litografía o grabado–, el movimiento que ejerce en la modernidad repercutirá en la pintura de manera inimaginada e imprevista al captar no sólo lo real sino el movimiento real. El dadaísmo, el cubismo y el futurismo replicarán, a su manera, algunas prácticas del cine para penetrar en la realidad por medio de un sistema de aparatos.¹²

La técnica del cine y la fotografía propondrán al espectador otros dominios aún inexplorados. La mirada bajo el influjo de la técnica provocará perspectivas que darán lugar a visiones móviles, creadoras y sin límites, cuya impronta será lo inmediato y lo efímero. La técnica no sólo influirá en la conciencia misma del arte, sino que también transformará, actuará y modificará la estructura de la percepción sensible. “Dentro de largos periodos históricos –escribe Benjamin– junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial.”¹³ Es innegable que los medios de reproducción son fuentes de conocimiento que modifican la sensibilidad y la manera en que percibimos las cosas.

Un acto creativo no puede ser definido, pues al asignarle una significación lo estaríamos limitando. A través de este ideario no pretendemos dar una definición de la estética ni de los actos artísticos. Sólo una fenomenología de las expresiones artísticas que surgen en la transición de la modernidad a las vanguardias puede darnos un mapa de sus posibilidades, de sus distorsiones y re-significaciones. Dejando a un lado la pretensión de sistematicidad intentaremos cartografiar obras de arte, poesía, películas, filosofía y eventos que puedan ser considerados como síntomas de esta transformación.

¹¹ Para Benjamin más que por la aparición de la fotografía, la pintura entra en crisis al no estar en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea., en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 39. p. 83.

¹² Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 91.

¹³ *Ibid.*, p, 46.

1. EL MALESTAR DEL SÍNTOMA

1.1 REVOLUCIONES Y CHOQUES, BIFURCACIONES Y RUPTURAS

I

La hipótesis de que los cometas fueron las antorchas de la revolución del universo, es valedera también para otra clase de cometas que periódicamente revolucionan y rejuvenecen el universo intelectual. El astrónomo espiritual nota desde hace mucho la influencia de un tal cometa sobre una parte considerable del planeta espiritual, parte que llamamos la humanidad.

Novalis

Cúmulo de movimientos, intensidades y tensiones despliegan series de convergencias y divergencias; problemas que dan lugar a inusitados devenires en la historia, la filosofía y el arte. Pensar la modernidad no es tarea fácil. A simple vista, si comenzamos a indagar sus implicaciones en diferentes campos de exploración somos conducidos inevitablemente a pensar en el logocentrismo como dogma, la tecnocracia como principio de realidad, las fuerzas productivas como mecanismo que articula la vida, también el arte. En el campo filosófico la modernidad exaltarán la razón como facultad para conocer y representar con verdad. Los saberes y poderes racionales se organizarán por instituciones y serán difundidos por especialistas para su aplicación paulatina por el resto de la sociedad. No obstante, en campo del arte la modernidad implicará la ruptura del canon. En la modernidad nace la estética como disciplina de conocimiento. Detrás de estas implicaciones, en el intersticio que surge entre modernidad y estética, se vislumbran *complejidades e inactualidades* que exigen ser pensadas. O como apunta Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la historia*: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo <<tal como verdaderamente fue>>. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro”.¹⁴

Siguiendo un peligroso recorrido temporal y espacial, que entrelaza recuerdos históricos y filosóficos, vemos que la estética surge en Alemania a mediados del siglo

¹⁴ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ciudad de México, Itaca, UACH (Universidad Autónoma de la Ciudad de México), 2008, p. 40.

XVIII con las *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* y, posteriormente, con el escrito *Estética* de A. G. Baumgarten, quien hace uso del término estética como *ciencia del conocimiento sensorial*. Trasladándonos a otras latitudes, por un lado, en Inglaterra, E Burke difunde sus *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* que contienen teorías filosóficas y estéticas, y D. Hume, por su parte, escribe *La norma del gusto* en el que entabla un diálogo entre Naturaleza, razón y representación para delimitar las normas que delinean el gusto universal; por otro lado, en Francia, P. André en su *Ensayo sobre lo bello* da seguimiento a las problemáticas expresadas ya tiempo atrás en *La Enciclopedia* a través de Diderot y Voltaire.

Ya con este preámbulo, y siguiendo principalmente la línea de pensamiento trazada por Baumgarten, Burke y Hume, Kant reanudará la argumentación en *La crítica del juicio*,¹⁵ en donde profundizará los estudios de la estética a partir de las reflexiones de lo bello, lo sublime y la Naturaleza como inmediatez no objetivada. Ahondemos más al respecto, ya que este será un punto crítico del que se desprenderán otras reflexiones de la estética y del arte. Para Kant, el juicio del gusto no será un juicio teórico que por medio del entendimiento otorga un concepto general de la Naturaleza, ni tampoco un juicio práctico, que pone como fundamento la idea de libertad. El discernimiento exhibirá la validez universal y descansará en la plena autonomía del sujeto que juzga. La analítica del juicio del gusto atenderá cuatro momentos en su reflexión: la cualidad (desinterés), la cantidad (universalidad), la relación (finalidad sin fines) y la modalidad (necesidad de satisfacción).

De acuerdo con Kant, para discernir si algo es bello o no, la representación apelará a la libertad de la imaginación y la legalidad del entendimiento. En esta concordancia armónica de las facultades cognoscitivas, en su mutua vitalidad, el juicio del gusto no será un juicio cognoscitivo, ni lógico, tampoco será producto de una experiencia empírica, sino un juicio estético determinado por la reflexión subjetiva del sujeto que juzga. En este sentido, la representación del placer o displacer referirá solamente a un sentimiento vital de diferenciación y enjuiciamiento que nada tendrá que

¹⁵ La *Crítica del juicio* ejercerá una importante influencia en el pensamiento estético del Romanticismo (y en general tendrá una repercusión sin precedentes en la filosofía del arte al introducir la imaginación como facultad creadora) y se agudizará principalmente en las reflexiones de lo sublime, el placer y el goce al establecer una estrecha relación entre la figura del genio y la Naturaleza.

ver con el concepto ni con el objeto. Pero no sólo el interés, también, el juicio del gusto estará desvinculado a cualquier utilidad. ¿Porqué? Para Kant, la satisfacción relacionada con lo útil o ligada a fines mediante la razón estará mediada por el concepto de un fin, es decir, de un interés. Para encontrar que algo es bueno, dice Kant, se necesita de un concepto del objeto, lo cual no es necesario en la cosa bella.

Vemos entonces que el juicio del gusto será meramente contemplativo, independiente de conceptos, indiferente a la existencia del objeto. Libre de todo interés de la razón o los sentidos, el juicio del gusto se enlazará únicamente al sentimiento de placer o displacer, ya que como Kant afirma: "Gusto es la capacidad de enjuiciamiento de un objeto o de un tipo de representación por medio de una satisfacción o una insatisfacción, sin interés alguno. El objeto de una satisfacción tal se llama *bello*".¹⁶ Lo bello, lo agradable, lo bueno serán tres distinciones del sentimiento de placer, en donde lo bello se distinguirá de los otros dos al ser un sentimiento desinteresado y sin utilidad.

El juicio del gusto no juzga sólo para sí, sino para todo el mundo, *como si* la belleza fuera una propiedad de las cosas¹⁷ que desprende la unanimidad entre los seres humanos. Unanimidad que no se rige por reglas generales sino universales, es decir, de *validez común*¹⁸ subjetiva, unanimidad de épocas y pueblos. "Así pues, el juicio del gusto no debe valer egoístamente, sino necesariamente de manera pluralista, de acuerdo con su naturaleza interna, esto es, por sí mismo y no por medio de los ejemplos que otros dan de su gusto [...]".¹⁹ Una comunicabilidad universal efecto del libre juego, sin conceptos, de la imaginación y el entendimiento; armonía, en donde la imaginación mezcla libremente lo múltiple de la intuición y el entendimiento. Por medio de este libre juego surgirá una idea sensible que puede comunicarse universalmente. Esta coincidencia será la reflexión que no proviene de la determinación de ningún concepto, sino será meramente producto del sujeto que juzga.

Sin presuponer nada empírico, la relación de la imaginación y el entendimiento se enlazará con el sentimiento de placer válido para todo el mundo. Esta relación, o libre juego de las facultades del conocimiento, será una finalidad sin fines, en donde

¹⁶ Immanuel Kant, *Crítica al discernimiento*, Madrid, Antonio Machado, 2003, p. 160.

¹⁷ *Ibid.*, p. p.162.

¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁹ *Ibid.*, p. 241.

predomina la mera forma de la finalidad. Al margen del concepto, la conciencia de la finalidad formal se hará comunicable universalmente, ya que como afirma Kant, esta finalidad formal contiene una causalidad interna, pero que no se limita a un conocimiento determinado, sino a la forma de la finalidad subjetiva de una representación en un juicio estético. Esta conciencia de la finalidad de la forma será la contemplación que se produce a sí misma; contemplación independiente al estímulo o la emoción ligada al interés que pervierte el juicio del gusto y lo arrebatada de su imparcialidad. A partir de este punto, la estética será una disciplina de conocimiento y el arte se definirá como una actividad que no persigue otra finalidad más que lo formal, a su vez, la forma será la reflexión de un objeto singular en la imaginación, es decir, un efecto de una representación sensible sobre el individuo.

Pero no sólo en el ámbito filosófico sino también en el terreno de la historia del arte, la estética se convertirá en un aspecto problemático que dará qué pensar. Al instaurarse la historia del arte como disciplina escrita con G. Vasari adquirirá la consigna de mostrar el origen, el desarrollo, la transformación y decadencia del arte. El discurso estético del arte comenzará en el siglo XVIII y se estructurará en categorías de análisis como lo bello ideal, lo bello natural y lo sublime, volviéndose una cuestión problemática al interactuar con aspectos como la contemplación, la apreciación y, sobre todo como veremos más adelante, con la experiencia. Esta tensión entre historia y arte comienza con *La Historia Natural* de Plinio el Viejo dando lugar a escritos como: *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Vasari, *Historia del arte de la antigüedad* de J. Winckelmann, o *Sobre los límites en la pintura y la poesía* o *Laocoonte* de G.E. Lessing, por mencionar algunos.

Escritos, ensayos, e incluso medios de difusión como periódicos y revistas, o espacios públicos como los denominados *Salones*, darán a conocer en el siglo XVIII los primeros esbozos de la estética como disciplina ilustrada y como regla del gusto,²⁰ es decir, como un sistema de análisis y categorías. No obstante, aún cuando la estética admite una historia desde la antigüedad, desde antes de la Ilustración, es en este período que adquirirá no sólo un estatuto disciplinar sino también teórico. Basta ver la producción

²⁰ Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Barcelona, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili S.A., 1982, p. 13.

teórica y práctica de pintores del siglo XVI, por ejemplo, Alberto Durero, quien partiendo de observaciones empíricas de proporciones y medidas anatómicas, con escritos como *Los cuatro libros de la medida* o *Cuatro libros de la proporción humana* se convertirá en el representante del Renacimiento alemán, por su parte, Leonardo da Vinci con sus investigaciones sobre anatomía, arquitectura, mecánica, botánica, ciencia y arte se convertirá en portavoz del Renacimiento italiano. Ambos artistas difundirán los esquemas que regirán las concepciones occidentales del arte, armonizando en un todo los ideales racionales del cuerpo y la ciencia, pero también las fuerzas, las causas físicas y los mecanismos que rigen la Naturaleza como parte de la realidad sensible. En el Renacimiento surge una renovación en las concepciones de las ciencias naturales y humanas de las que se desprende una nueva concepción del hombre y del mundo; así como la reivindicación de algunos elementos de la cultura clásica griega y romana, la contemplación de la Naturaleza y la ruptura con el estilo medieval. Ante estas transformaciones que sufrirá la estética a lo largo de los siglos, no resultará extraño que ya en el siglo XVIII la estética se posicionará como una disciplina de conocimiento que coincidiría con la construcción de lo moderno.²¹

Pero vayamos más a fondo: ¿qué implica para la estética el proyecto ilustrado? Transformaciones profundas: primero la Revolución inglesa (1688), después, la francesa (1784). Tensiones que surgen en el marco del proyecto humanista que encumbra la razón como facultad primordial del hombre y busca como fines principales la investigación, la educación, la formación y el desarrollo de la sociedad. El humanismo representará un proceso de emancipación global del hombre en donde éste se desempeñará como un sujeto autónomo en busca del progreso continuo de la sociedad y el conocimiento. Según estos ideales, explica el filósofo e investigador de estética en la cultura moderna Simón Marchán Fiz, se establece una importante relación entre razón, experiencia y ciencia que marcará el rumbo del hombre, de la vida y del arte. “La Razón, pues, es asumida como la capacidad [...] que goza de libertad para fijar su propio destino, para pensar, sentir y actuar con la mirada puesta en unos objetivos válidos para todos los hombres.”²² Todo se discutirá y se cuestionará desde la ciencia (regida

²¹ Con la historiografía, por ejemplo, se reúne el estudio de conceptos y métodos en torno al arte. Vemos así que con Winckelmann ya no sólo se trata de juicios sobre la calidad de la obra sino sobre de su proceso histórico.

²² Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 19.

principalmente por la física newtoniana): teología, economía, comercio, política, e incluso, hasta el gusto: repulsa del Manierismo, el Barroco y el Rococó al ser considerados estilos con cualidades voluptuosas que no apelaban al uso lógico de la razón, el comportamiento moralmente establecido o la percepción religiosa de la vida. Como bien lo señala el filósofo italiano Franco Berardi en *Fenomenología del fin*, el proceso de modernización cristiano reprimió tanto el aspecto salvaje de lo sensorial (el tacto, el olfato, el placer sexual) como la moderación de los sentidos civilizados (oído y vista), cuya consecuencia estribó en la regulación del erotismo y la sensualidad del cuerpo.²³

En este sentido, la estética como disciplina instrumental estará comprometida con ciertos procesos y transformaciones. Por un lado, asumirá tanto la función educadora de la Ilustración como sus ideales formativos. Ideales que en el arte clásico concebirán la belleza como un fenómeno objetivo en estrecha relación con la estructura geométrica racionalista, es decir, con la armonía y la perfección, la simetría y la proporcionalidad, la mensurabilidad del cuerpo y la finitud del mundo. Por el otro, instruirá el gusto por el arte antiguo (estilos como el egipcio, el griego o el romano; e ideales como la Verdad, la Belleza y la Bondad), predominando principalmente el gusto griego que, posteriormente, se transformará en Clasicismo y a su vez se volverá Neoclasicismo.

Como se observa, corrientes, estilos y artistas impondrán al proceso creativo parámetros estéticos de unidad, proporción y simetría según un régimen orgánico de consistencia y composición. Teniendo como antecedente directo el *Ars*²⁴ (invención), la *Naturaleza* y la *Técnica* surgirán invenciones ingeniosas. Construcciones y hallazgos de lo nuevo, a partir del descubrimiento de leyes empíricas, darán lugar a una estética de la mimesis: imitación mecánica de la Naturaleza, imitación de los antiguos, imitación de la literatura y la poesía: *lo que no se parece a [...] no será digno de ser visto*; la mala producción mimética que no sigue los ideales hará preguntar al espectador: *¿qué es eso?*²⁵ Surgirá así una diferencia entre la mimesis griega y la mimesis moderna. Mientras

²³ Franco Berardi, *Fenomenología del fin, Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p. 89.

²⁴ Herman Bauer, *Historiografía del Arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Taurus. 1980, p.7.

²⁵ En la producción artística, la Idea explica la relación entre arte y Naturaleza, es decir, la *imitatio*: la belleza percibida por medio de la experiencia y la práctica; la concepción de la naturaleza: el *diseño* interno, es decir, el espíritu del artista, y el *diseño* externo la realización material de la obra.

la mimesis moderna aludirá a una modalidad figurativa del arte (principalmente en la pintura de naturaleza muerta), la mimesis antigua haría referencia a algo previo. Pero esta referencia precedente no sería un reflejo sino una actualización que, por medio de la danza, el canto o el arte trágico, repetiría un acontecimiento pasado. Esta diferencia entre la mimesis moderna y la mimesis antigua entablará una distinción estética en el espectador. Una relación completamente diferente entre contemplar y participar en la obra de arte.²⁶

Puntualmente. En la modernidad, la sensibilidad y la excitación de las emociones deberían concordar con la razón, la lógica y la moral religiosa: unidad del instinto, la razón y la Naturaleza plasmarán el mundo como manifestación de una realidad objetiva. Bajo la tutela del entendimiento, la imaginación y los sentidos²⁷ (el cuerpo) serán considerados como una contribución de escaso valor para el conocimiento, el proceso creativo, la experiencia y, en general, para la obra de arte. El sentido común, las reglas de la academia (enseñanza), las exposiciones en *Salones* (difusión) y la crítica de arte (norma) serán valores estéticos de gran importancia que dominarán la escena del arte.²⁸

Pero hay otras maneras de abordar la estética. Transversalmente existen porosidades y fisuras que a lo largo de la historia no cesan de afirmar la impronta soberana que caracteriza a las obras de arte, al menos aquellas que claman ese título, y en las que es imposible someter al canon o a la norma el deseo que les dio origen. “En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterlo.”²⁹ Siguiendo a Benjamin, podemos mencionar, por ejemplo, el arte de la Edad Media que manifiesta la heterogeneidad, la mezcla y la síntesis entre el mundo cristiano y romano, pero también la mezcla del estilo gótico, el nórdico y germánico con gestos en momentos sublimes, en

²⁶ Dieter Jähnig, *Historia del mundo: historia del arte*, Ciudad de México, FCE, 1982, pp. 23-24.

²⁷ Con respecto a la poca importancia que durante la época ilustrada recibirán los sentidos y el cuerpo, Michel Serres afirma: “Antaño [...] reconoció la insuficiencia del sensualismo que profesó la edad de las Luces para dar cuenta del origen del saber; nada hay en el entendimiento [...] que no haya estado primero en los sentidos [...] Este camino de los sentidos hacia el entendimiento, por otra parte, hace desaparecer todo el resto del cuerpo o, más bien, lo reduce a la función de transportador [...] El antiguo sensualismo, pero también el empirismo lógico y las ciencias cognitivas proponen una génesis del conocimiento sin cuerpo.”, en Michel Serres, *Variaciones del cuerpo*, Buenos Aires, FCE, 2011, pp. 75-76.

²⁸ El crítico de arte, específicamente con la figura de Diderot, se convertirá en moralista, historiador y periodista, es decir, el mediador entre el espectador, el artista y la obra, y es con él con quien se absolutiza el concepto de arte y de obra.

²⁹ Benjamin, Walter, *Tesis...*, p. 40.

otros, grotescos. Carente de perspectiva o profundidad (es decir de un orden geométrico racional) el arte medieval está invadido de misticismo y sensualismo; pero, no sólo el medieval, sino también los ya mencionados *contorsionismos* del Manierismo; o los pliegues, excesos y exageraciones del Barroco que más que una visión objetiva expresa una visión interior. Incluso en la crítica de arte, y aún sin renunciar al gusto clásico (y a un marcado racionalismo), Diderot anunciará cierta fugacidad, variabilidad y transformación del concepto de belleza, aspecto que en el siglo XIX expondrá Baudelaire con otras perspectivas estéticas que exigirán repensar y replantear el arte. A propósito de la estética moderna Marchán Fiz sostiene:

La construcción de lo moderno no se sustrae a la dialéctica de la estética durante el siglo ilustrado y es inseparable de la ruptura de los ordenes estables del Discurso clásico, ya que, en un sentido cognoscitivo, en el estético o en el de la representación artística, se vincula, pues, al abandono del ideal de perfección humanista y a la destrucción de la imagen clásica del mundo y del arte, lo cual no disipa su permanente añoranza.³⁰

Vemos entonces que la modernidad no tiene una sola historia, una única ideología o un movimiento determinado que enmarque todos los acontecimientos en una simple clasificación o categoría; más bien relatos, fábulas y cuentos como bellamente lo expresa Novalis: “Cuentos, sin conexión, pero con asociación, como los sueños. Poesías, meramente armoniosas y llenas de palabras bellas, pero también sin sentido ni conexión –a lo más estrofas sueltas inteligibles –como nada más que fragmentos de cosas diversísimas”.³¹ En términos de Benjamin, *imágenes*³² entrelazan la modernidad en una constelación que hace pensar la estética desde otros modos de existencia y experiencia, en donde el progreso se torna una suerte de actualización.³³

Si atendemos estas indicaciones podríamos sostener que el gran fracaso de la modernidad es haber confiado en que la razón y el hombre mantendrían las mismas características. Pero no todo es evolución en el sentido de progreso ni tampoco puede resolverse todo por medio de la técnica. Vale recordar esta idea de Benjamin a propósito de una filosofía venidera: “Justo aquí se anuncia la transformación del concepto de

³⁰ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 10.

³¹ Novalis, *Gérmes o Fragmentos*, Ciudad de México, Editorial Seneca, 2006, p. 41.

³² “La historia se descompone en imágenes, no en historias.”, en Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009, p. 478.

³³ Respecto a la concepción de progreso Benjamin en *El libro de los Pasajes* señala lo siguiente: “Precisamente aquí, el materialismo histórico tiene todos los motivos para separarse con nitidez de la forma burguesa de pensar. Su concepto principal no es el progreso, sino la actualización.”, en, Walter Benjamin, *El libro de los pasajes...*, pp. 462-463.

conocimiento con la adquisición de un nuevo concepto de experiencia, ya que las categorías aristotélicas fueron, por una parte establecidas de forma arbitraria, y por otra, explotadas unilateralmente por Kant desde la perspectiva de una experiencia mecánica”.³⁴ En respuesta a estos síntomas surgen diferentes movimientos como el Romanticismo, que cuestiona y problematiza la frágil existencia del hombre, pero también la posibilidad de pensar la experiencia, vivir la experiencia desde otros modos. Marchán Fiz apunta:

El Romanticismo [...] afecta tanto a las artes como a la filosofía, las ciencias, la política, la teoría del Estado, el derecho, etc [...] Hacia 1814 se asociaba su expansión con la victoria de los aliados contra Napoleón y, desde 1830, era aceptado como un modo que se identificaba con el arte moderno. Como tal sería consagrado, ya a mediados del siglo, por Baudelaire.³⁵

Este movimiento, reacción revolucionaria contra la Ilustración y el Neoclasicismo, otorgará gran importancia a los sentimientos, a la sensibilidad de los sentidos y a lo sublime de la Naturaleza influyendo en diferentes perspectivas como la libre subjetividad y la creación soberana. La auténtica libertad será su búsqueda constante. Búsqueda que conducirá a la ruptura de las reglas de la tradición clasista. La subjetividad y la creación, sin la norma del modelo o la copia, serán facultades que reflexionen la figura del genio en asociación con la producción orgánica de la Naturaleza. Intentando restablecer el vínculo perdido entre *nous* y *physis*, este movimiento entrañará una manera de sentir y concebir la Naturaleza, la vida y al ser humano. Para los románticos la libre subjetividad será una fuerza creativa que no imita sino forma y transforma. Valoración de lo diferente frente a lo común, a través de expresiones artísticas como la poesía, la pintura o la música, el Romanticismo dotará a la obra de arte de otras cualidades estéticas: lo imperfecto, lo inacabado, lo abierto. Basta escuchar la *Quinta sinfonía* de Beethoven, de 1808, o perderse en la contemplación de *El caminante sobre el mar* de Casper David Friedrich, de 1818, para ser partícipes de esa emoción sublime que se desencadena al descubrir lo desconocido y lo ilimitado que caracteriza la sensibilidad ante la conciencia de la infinitud. Se observa aquí toda la importancia del Romanticismo en una concepción diferente tanto del arte como de la filosofía. La estética romántica enunciará una síntesis entre lo bello de los antiguos (*physis*) y la razón de los modernos (*nous*), entre lo objetivo

³⁴ Walter Benjamin, *Sobre el programa de una filosofía venidera*, Scribd, p. 6.

³⁵ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 105.

y lo subjetivo. Síntomas que podemos rastrear en la producción filosófica de Friedrich Schelling, pero también poéticamente a través de los escritos de Novalis y Hölderlin.

A pesar de frecuentar el círculo romántico de Jena, y aún cuando algunas de las ideas estéticas de Schelling presentan ciertos rasgos del Romanticismo, la filosofía del arte de este autor se enmarcará en el ámbito del idealismo alemán y seguirá el rigor sistemático que caracteriza a sus otras filosofías. No obstante, es innegable la relevancia que estas ideas tendrán no sólo para el Romanticismo sino también para el arte moderno y las vanguardias. Por ello, al explorar el pensamiento estético de Schelling será importante tener en cuenta ciertas consideraciones predominantes en ese momento. Su estética será consecuencia de diferentes procesos de transformación social, política y cultural, entre los que destacará la Revolución Francesa que, ante el auge de la burguesía, la exasperación de las clases populares urbanas, la expansión de las ideas ilustradas y la crisis económica y financiera, buscará derrocar el régimen monárquico y abolir los beneficios de la aristocracia. Estas ideas que permeará la revolución influirán también en el arte. Se pondrá mayor importancia en la materialidad sensible y no sólo en las facultades intelectuales. La revolución detonará en poetas y pintores una revolución más sensible que será el germen de otras formas de pensar la vida individual y colectiva.³⁶ Ideas que se pueden distinguir en *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán*, en donde Hölderlin, Schelling y Hegel esbozarán los rasgos de lo que posteriormente será el pensamiento romántico. En este texto se proclamará la libertad absoluta de la acción humana, la cual no dependerá ni del Estado ni de la constitución, mucho menos de la legislación o el gobierno. La libertad del ser humano residirá únicamente en la idea y esta se encuentra en el interior de cada hombre. Para estos autores, la razón será un acto estético que contiene las ideas de Verdad, Bondad y Belleza. Por ello, el filósofo al igual que el poeta deberá ser portador de una fuerza estética que lo lleve a reflexionar lucidamente sobre la historia, la ciencia, la Naturaleza y el arte. La poesía será el arte superior, maestra de la humanidad. Este programa idealista no buscará dirigirse únicamente al hombre ilustrado, sino a toda la humanidad, tanto al hombre culto como el que no lo es. De ahí la importancia que estos autores otorgarán a la fuerza estética y poética. Sin reprimir ni despreciar, para estos filósofos

³⁶Jacques Rancière, *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2011, pp. 43-44.

todos los hombres son aptos para desarrollar la fuerza estética capaz de crear una nueva mitología que unifique a todos los hombres en una nueva comunidad.

A través de párrafos, suplementos y conclusiones en el libro *Filosofía del arte* Schelling establecerá un puente entre sus ideas estéticas y su pensamiento en general. Su filosofía del arte estará estrechamente relacionada con las ideas previamente expuestas en la filosofía de la identidad y la filosofía de la naturaleza. Planteamientos que le servirán de fundamento para organizar el mundo del arte.

El mismo método que en la filosofía de la naturaleza me hizo posible, si no me equivoco, desenmarañar hasta cierto punto el tejido, muchas veces enredado, de la naturaleza y apartar de sus manifestaciones el caos, el mismo método nos guiará también a través de los enredos mucho más laberínticos del mundo artístico y nos permitirá arrojar una nueva luz sobre sus objetos.³⁷

Para Schelling, tanto el arte como la Naturaleza son un todo cerrado, orgánico y necesario del que emanan manifestaciones uniformes y regulares. No obstante, solo el arte es capaz de expresar, mediante el proceso creativo del artista y sus productos, la máxima libertad del ser humano. La reflexión del arte permite conocer los enredos laberínticos del espíritu más directamente que la Naturaleza.³⁸ Para este autor el arte entrañará la libre contemplación, mezcla de la actividad y la pasividad, elevando los efectos artísticos más allá de los prodigios naturales.³⁹

Aquellos que observan el vacío de la forma sin el contenido predicán el retorno a la materialidad mediante la imitación de la naturaleza; otros, los que no logran pasar del calco vacío, hueco y exterior de la forma, predicán lo ideal, la imitación de lo ya formado; pero ninguno vuelve a las fuentes originarias del arte de las que fluyen inseparables forma y contenido.⁴⁰

Los planteamientos estéticos de este autor se distanciarán de las ideas dominantes de su época. En lugar de exhortar las ideas que prevalecían en los clasicismos, racionalismos y formalismos, Schelling exaltará la inspiración, la capacidad de la experiencia y las potencias de lo no consiente, provocando la creatividad filosófica, política y artística. “Sólo la filosofía -escribe- puede hacer que vuelvan a abrirse a la reflexión las fuentes originarias del arte cegadas en su mayoría para la producción.”⁴¹

³⁷ Schelling, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, pp. 3-4.

³⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

Con una mirada novedosa del arte helénico y de la filosofía antigua, este filósofo descubrirá otras capacidades del conocer y sentir del hombre.

Para Schelling la producción del arte será una actividad orgánica diferenciada, inmediata, no mecánica, reflejo de la voluntad del hombre, que vincula las fuerzas vivas en la unidad Dios, hombre y mundo. “Cualquiera reconoce que en el concepto de filosofía del arte se une algo contradictorio. El arte es lo real, lo objetivo; la filosofía lo ideal, lo subjetivo.”⁴² El arte concilia contrarios: la necesidad con la libertad, lo no consciente con lo consciente, lo real con lo ideal. El arte refleja lo infinito como finitud en la creación de obras abriendo infinitud de posibilidades para la filosofía. Profundicemos estas ideas. En un fragmento de esta obra, 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 creación? Para este autor, la indiferencia es el punto de absoluta identidad de diversas potencias –diferencias y determinaciones, energías y fuerzas. La representación de la indiferencia es el punto extático de afirmación, diferenciación y multiplicidad que refleja lo absoluto. En este sentido, la imagen reflejada sólo puede entenderse como como un acto de creación que vincula la libertad con la necesidad. Un acto cuyo producto expresa un fragmento finito de lo infinito. Pero cabe advertir que la identidad en la indiferencia no se reduce a una relación de generalidades, similitudes o semejanzas. La identidad que plasma el acto creativo refiere a un estado extático de no-saber, de no-conciencia, de despersonalización donde fluye libremente la imaginación, y en donde la fantasía es capaz de intuir exteriormente –reflejar– los productos que la imaginación ha captado en ese estado de indiferenciación. Al respecto Schelling escribe:

Con relación a la fantasía, defino a la imaginación como aquello donde se forman y acogen las producciones artísticas, y a la fantasía como lo que las intuye exteriormente, las proyecta desde sí y, en igual medida, las representa. Es la misma relación que existe entre razón e intuición intelectual. Las ideas se forman en la razón y, por así decirlo, de la materia de la razón; la intuición intelectual es lo que las representa interiormente. En consecuencia, la fantasía es la intuición intelectual del arte.⁴³

En este sentido, podríamos decir que la identidad es un efecto de la indiferencia que surge a partir de la compenetración –relación y encuentro– de diferencias y

⁴² Schelling, *Filosofía del arte...*, p. 12.

⁴³ *Ibíd.*, p.55.

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.

Por tanto, forma parte de la cultura social en general —pues no hay estudio más social que el del arte— el tener ciencia sobre el arte, haber desarrollado en sí la facultad de captar la *idea* o el todo, así como las relaciones mutuas de las partes y de nuevo las del todo con las partes.⁴⁴

La estética de Schelling es un organismo articulado que a partir de un diálogo íntimo, exploratorio y experimental devela una “ciencia del arte totalmente especulativa”; es decir, no hay nada fijo sino un continuo devenir de problemas, relaciones en constante transformación. De este modo, la filosofía de Schelling buscará desenmarañar el laberinto del arte, “[...] penetrar más profundamente en la esencia de la construcción”.⁴⁵ Construir el arte significará “determinar su posición en el universo”.⁴⁶ Es decir, entablar un diálogo entre arte y filosofía que le permita ahondar en el espíritu humano.

Si nos sentimos irresistiblemente impelidos a captar esa fuente fecunda de la que emanan tantas manifestaciones con una uniformidad y una regularidad eterna, cuanto más ha de interesarnos penetrar al organismo del arte, en el cual se desprende de la libertad la máxima unidad y regularidad, que nos permite conocer los prodigios de nuestro propio espíritu mucho más que la naturaleza.⁴⁷

Ciencia del absoluto o, si se prefiere, una estética articulada desde la esencia de la construcción del arte. Al explorar la identidad, la indiferencia y lo absoluto desde la forma del arte Schelling propondrá una perspectiva estética alternativa que no sigue los postulados de la estética tradicional de Baumgarten mucho menos los fundamentos psicológicos o empíricos franceses o ingleses,⁴⁸ sino más bien la coincidencia de la idea y la sensibilidad.

⁴⁴ Schelling, *Filosofía del arte...*, p. 6.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*; pp. 3-4.

⁴⁸ Con respecto a la estética, la teoría y filosofía del arte que le antecede, Schelling apunta lo siguiente: “Antes de Kant toda la doctrina del arte en Alemania era un simple vástago de la estética de Baumgarten, pues esta expresión fue utilizada por Baumgarten por primera vez. Para la apreciación de la misma basta con mencionar que ella era a su vez un vástago de la filosofía de Wolff. En el período inmediatamente anterior a Kant, en que predominaba el empirismo y una chata popularidad en la filosofía, se construyeron las conocidas teorías de las bellas artes y las ciencias, cuyos fundamentos eran psicológicos de los ingleses o franceses [...] Se intentaba explicar lo bello a partir de la psicología empírica y en general se trataba los milagros del arte casi con el mismo sentido de ilustración y exclusión que se utilizaba para las historias de fantasmas y otras supersticiones [...] Las demás estéticas son, hasta cierto punto,

Junto con Schelling, Novalis introducirá en el pensamiento estético otras valorizaciones del arte. El pensamiento estético de este autor involucrará la participación activa del artista que mediante sus obras atestigua la experiencia poética de lo desconocido. Al respecto Novalis apunta: “Lo desconocido, lo misterioso, es resultado y comienzo de todo”.⁴⁹ Este nuevo estatuto estético conformado por lo desconocido, lo artificioso y lo individual, explica Marchán Fiz⁵⁰, sacudirá la teoría estética clásica. La experiencia de lo desconocido introducirá la estimación por el arte de la Edad Media, el arte primitivo de la India, de África y de Oceanía. La variedad de estilos transformará la homogeneidad en mezclas arbitrarias entre géneros, exaltando la autonomía artística del genio. La idea del genio manifestará el libre juego entre el que contempla y lo contemplado. Aquello que Schelling expresaría como la identidad en la indiferencia, Novalis lo manifestará como la libre concordancia entre el genio y la Naturaleza.

Quien busca, duda. Pero el genio dice de una manera franca y certera lo que ve desarrollándose dentro de sí mismo, porque no es captado por la representación de lo que ve, y, por consiguiente, tampoco ésta es cautiva del genio. Al contrario, parecen concordar libremente su contemplación y lo contemplado, uniéndose desembarazadamente para una obra.⁵¹

La estética de la subjetividad dará lugar a una actividad artística que reúne la actividad productiva de la Naturaleza con la imaginación y la genialidad del artista: “En ella –dice Marchán Fiz– las capacidades formadoras, la fuerza estética que opera en cada hombre, retan a la imitación y cultivan una concepción de la actividad artística como producción, como creación”.⁵² En el Romanticismo la estética se transformará en la capacidad de producir, crear y cultivar una cultura en sí misma, por sí misma. Una comunidad que reflexiona el acontecer de la vida a partir de la práctica y la experiencia de lo misterioso y lo desconocido. El pensamiento estético romántico manifiesta un acto de libertad del hombre. El artista se rehúsa a imitar la Naturaleza para en lugar producir formas de expresión propias. La conciencia de esta soberanía favorece la emergencia de artistas capaces de pronunciarse libremente desde el punto de vista de sus propios modos de creación. En consecuencia, tanto para Novalis como para Schelling, la genialidad, la poesía y el arte estarán estrechamente vinculadas y serán fuentes de emancipación del

recetas de libros de cocina donde la receta para la tragedia dice así: mucho terror, aunque no demasiado, tanta compasión como sea posible y lágrimas sin medida.”, en, *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹ Novalis, *op. cit.*, 31.

⁵⁰ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 108.

⁵¹ Novalis, *op. cit.*, 31.

⁵² Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p.117.

hombre. “El poeta se sirve de las cosas y palabras cual teclas, y la poesía entera se funda en una asociación activa de ideas, en una azarosa producción automática, intencional e ideal”,⁵³ escribe Novalis. La poesía, considerada como producción libre, azarosa y automática, tendrá una importante influencia en la literatura y pintura surrealista, principalmente en figuras como André Breton y André Masson. En este sentido, también es importante recordar la manera en que Hölderlin considerará la producción artística. Para éste el arte es un medio a través del cual el hombre retorna eternamente: “El primer hijo de la belleza humana y divina es el arte. por él el hombre divino se rejuvenece y se perpetúa. Siente la necesidad de tomar contacto consigo mismo, y para ello coloca su belleza frente a sí misma”.⁵⁴

Los problemas expuestos entre arte, filosofía y poesía tendrán un punto constitutivo y nuclear con Novalis. Este autor romperá con la herencia filosófica anterior y, al lado de Hölderlin y Schelling, articulará una forma de pensar el mundo diferente a su época. Una forma reflexiva y práctica que expone tanto un sentimiento de la vida como un cuestionamiento de la experiencia del hombre en el mundo. “Como seres terrestres aspiramos al perfeccionamiento espiritual, hacia el cuerpo [...] Un hombre que se vuelve espíritu es al mismo tiempo espíritu que se vuelve cuerpo. Esta especie más sublime de la muerte [...] no tiene nada que ver con la muerte común; será algo que podemos llamar transfiguración”,⁵⁵ escribe Novalis. Para estos pensadores la existencia del hombre y sus creaciones expresarán –a partir de su propia experiencia y comprensión de la vida– el vigor, la vitalidad y la energía que les dio origen. Con singular vehemencia lo expresa Hölderlin en el *Hiperión*: “El hombre: una metáfora [...] El hombre es un sol, y sus sentidos son los planetas”.⁵⁶

Por consiguiente, con el preámbulo del Romanticismo, no es extraño que con Baudelaire la poesía y la crítica de arte se conviertan en un medio de reflexión y creación que desdeñará los parámetros del *gusto burgués*, las reglas de la *Academia* de arte y las normas de los *Salones* y, ya más avanzados, a principios de siglo XX, tendrá gran

⁵³ Novalis, *op. cit.*, 40.

⁵⁴ Hölderlin, *Hiperión*, Ciudad de México, Fontamara, 2012, p. 79.

⁵⁵ Novalis, *op. cit.*, 27.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

influencia en los escritos de pintores como *De lo espiritual en el arte* de W. Kandinsky y en la *Teoría del arte moderno* de P. Klee.

Sin duda, –escribe Marchán Fiz– en Novalis habría que buscar las fuentes de lo que, a finales del siglo XIX, se llamó la teoría de formatividad, que cultiva el formalismo estético y está presente en la “necesidad interior” de Kandinsky o en las poéticas de la *Gestaltung*, de R. Delaunay a P. Klee, de TH. Von Doesbury a Mondrian, etc.⁵⁷

Vemos así que tanto los estilos híbridos de Kandinsky como el expresionismo inmanente de Klee asumen la concepción romántica de la obra de arte total. Incluso podríamos considerar –como expresa Marchán Fiz– el *Fragmento 116* redactado por F. Schlegel y publicado hacia 1798 como un punto de partida del que surgirán diferentes manifiestos de las vanguardias.

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su fin no es sólo reunir todos los géneros poéticos y poner en contacto a la poesía con la filosofía y retórica. Debe, y quiere, mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía de arte y poesía ingenua, hacer viva y social la poesía y poética la vida y la sociedad, poetizar el espíritu (Witz), llenar y saturar las formas del arte con el más variado material de cultura, y animarla con vibraciones de humor [...] Sólo ella puede, [...] convertirse en un espejo del mundo, una imagen de la época. Y, sin embargo, puede librarse, con las alas de reflexión poética, libre de todo interés real o ideal, entre el objeto de representación y el sujeto representante, volver siempre a la reflexión y multiplicarla, como en una serie interminable de espejos. Es capaz de la más elevada y universal cultura, no sólo del interior al exterior, sino también del exterior al interior, en cuanto que organiza armónicamente todas las partes de lo que en sus productos debe ser la unidad; por lo que se abre la perspectiva de un clasicismo que crece ilimitadamente.⁵⁸

El *Fragmento 116* de Schlegel manifiesta la vitalidad de la actividad libre y creadora. Este escrito, mezcla de poesía y prosa, genialidad y crítica, tendrá un efecto profundo en la reflexión estética posterior. Perspectiva del arte que profundizará en el más variado material cultural de los sentidos. “Con razón Baudelaire recordaría, avanzando el siglo, que el romanticismo se sitúa en la *manière* de sentir.”⁵⁹ Podríamos pensar con Marchán Fiz que, en los tránsitos de la Ilustración al Romanticismo, y posteriormente con Baudelaire, la estética proyecta una serie de transformaciones: deja de ser una disciplina de conocimiento empírico para convertirse en *una manera de sentir* o del conocer sensible. Ahora bien, con Baudelaire esta *manière* de sentir se expresará no en la experiencia de la Naturaleza, sino en la experiencia (o cómo veremos más adelante en su imposibilidad) de lo cotidiano, lo histórico, lo moderno. Esto es, en lo transitorio, lo

⁵⁷ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁸ Friedrich Schlegel, *Fragmentos del Athenäum* (Fragmento 116) <https://kingwolfwal.firebaseio.com/16/Fragmentos.pdf>

⁵⁹ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 110.

fugitivo y lo contingente que transcurre en las calles y los barrios, que en la modernidad conformarán la figura estética de la ciudad. Tal es el caso, por ejemplo, de *Las flores del mal*, obra en que somos partícipes de la calle, las fiestas populares, los bailes y verbenas como motivos de experiencia de lo moderno y lo cotidiano a la vez de lo eterno y lo pasado. El tiempo, la memoria y el recuerdo son figuras que en *El reloj* esbozan y entrelazan esa fugacidad y eternidad que caracteriza a la vida moderna.

¡Reloj! Dios espantoso, siniestro e impasible,
cuyo dedo amenaza, diciéndonos: “¡Recuerda!
Los vibrantes Dolores en tu asustado pecho,
Como en una diana pronto se clavarán;”[...]

“Acuérdate: es el Tiempo un tenaz jugador
que sin trampas te vence en cada envite. Es ley.
Decrece el día, la noche se aproxima; ¡recuerda!
Es voraz el abismo, se vacía la clepsidra.”⁶⁰

El *flâneur*, “la figura más caracterizada de la subjetividad lírica moderna”,⁶¹ será ese explorador callejero y observador del gran espectáculo que la modernidad le ofrece en los cuadros parisienses de la ciudad, como en este fragmento de *A una transeúnte*:

La calle atronadora aullaba en torno mío.
Alta, esbelta, enlutada, con un dolor de reina
una dama pasó, que con gesto fastuoso
recogía, oscilantes, las vueltas de sus velos,...

Un relámpago. Noche. Fugitiva belleza
Cuya mirada me hizo, de un golpe, renacer
¿Salvo en la eternidad, no he de verte jamás?⁶²

Por medio de la composición poética, el lenguaje desencadenará la experiencia de formas de acción y aventura que transformarán las posibilidades de la sensibilidad estética y reconfigurarán la experiencia en complejidades y coexistencias de la vida cotidiana. La experiencia sensible modulada por la poesía disparará lo accidental, lo insólito y lo exótico, lo raro y lo extraño, lo extraordinario y lo extravagante. Así en *El pintor de la vida moderna* Baudelaire escribe: “Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión”.⁶³

⁶⁰ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Alianza, 2011, p. 131.

⁶¹ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 218.

⁶² Charles Baudelaire, *Las flores ...*, p. 151.

⁶³ *Idem.*

Parafraseando a Baudelaire, cada época tiene su porte, su mirada y su gesto, y sin ello la belleza tiene ningún efecto.⁶⁴ Y a la par de la poesía, en la pintura vemos temas de actualidad en obras como la serie *Los caprichos* de Goya, que en 1796 a 1798 llegan a sumar 80 grabados; por su parte, Manet plasma detalles de la vida cotidiana, la vida moderna y sus relaciones con la ciudad en *Música de Tullerías* de 1862. En la literatura, la novela realista de Flaubert retratará ese gesto de lo cotidiano con *Madame Bovary* de 1857. Para Baudelaire la modernidad tratará de “extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno transitorio [...] La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”.⁶⁵ En este sentido la pintura moderna, principalmente con Manet, con obras como *El bebedor de Ajenjo* (1858-1859), *La cantante callejera* (1863) o *Bar en el Folies-Bergère* (1882) extraerá ese sentido poético histórico de la vida parisina al plasmar diferentes gestos de la modernidad por medio de figuras transitorias que exhiben la fugacidad de la belleza, el deseo de lo infinito, el pasar del tiempo: “Este elemento transitorio, fugitivo, –escribe Baudelaire– cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible”.⁶⁶

Ahora bien, la fuga estética romántica no terminará con Baudelaire, ni tampoco se restringirá a la poesía, sino que tendrá una inflexión en la filosofía de F. Nietzsche quien, en *El nacimiento de la tragedia*, escrito de 1872, emprenderá una crítica a la metafísica de occidente y a la condición del mundo moderno. Por medio de una postura sensualista este pensador descubrirá otros modos de pensar la cultura griega. Retomando el pensamiento de Heráclito y redescubriendo el mito de Dioniso, Nietzsche hará de la estética una experiencia que devolverá la voluptuosidad al cuerpo y dará importancia a los pequeños detalles de la vida cotidiana. Para este pensador el arte será la práctica de una reflexión del hombre, de la *physis* y de la condición del mundo moderno que permitirá a la sociedad la valoración, transvaloración y creación de nuevos valores. La autocrítica constante de la manera en que construye y vive será para el hombre la posibilidad de

⁶⁴ Charles Baudelaire, *Las flores ...*, p. 93.

⁶⁵ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Valencia, Librería Yerba, 1995, pp. 91-92.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

intensificar la vida.⁶⁷ Posteriormente, escritos como *Humano, demasiado humano* de 1878-1879, *El caminante y su sombra* de 1888, *Aurora* de 1881 y *La Gaya Ciencia* de 1882 serán testimonio de una crítica a la modernidad, proponiendo una nueva concepción de la Ilustración a partir del pensamiento helenístico, principalmente con Epicuro, el pensamiento estoico y la moralística francesa representada por Montaigne, Chamfort, La Bruyère, entre otros.⁶⁸ Una concepción cuyo punto culminante será su filosofía del espíritu libre y el arte de vivir.

La perspectiva estética de Nietzsche parte de su particular forma de escritura, algo que media entre la poesía y la filosofía, y que tendrá su singular modo de expresión en el aforismo. El aforismo será una figura literaria que entrelaza lo metafórico y lo poético del lenguaje, el juego y la fantasía; vaivén que expresa los tránsitos entre lo pensado y lo no dado, entre *nous* y *physis*, entre el instinto de Apolo y el de Dioniso. Así lo expresa Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*:

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso; esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común la palabra "arte": hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la "voluntad" helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.⁶⁹

Dos instintos que mezclan el mundo del sueño y el de la embriaguez. La apariencia del mundo onírico despliega imágenes fascinantes que expresan el don divino de Apolo, dios de las fuerzas figurativas. No obstante, las emociones dionisiacas intensifican lo subjetivo hasta volcarlo en el completo olvido de sí.⁷⁰ "Bajo la magia de lo dionisiaco –dice Nietzsche– no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hilo perdido, el hombre."⁷¹ Intensificación de la vida. La estética de Nietzsche restituirá al cuerpo su sensualismo y a la Naturaleza su importancia. Filosofía vitalista y materialista en la que lo real se concibe como voluntad de poder. Voluntad que manifiesta la relación y a la vez

⁶⁷ Herbert Frey, *En el nombre de Dionysos. Nietzsche el nihilista antinihilista*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2013, pp.122-125.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 128-129.

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2012, p. 49-50.

⁷⁰ *Ibid.*; p. 54.

⁷¹ *Idem.*

la producción de fuerzas en su doble acepción. Por un lado, el arte por medio de sus productos expresa la voluntad de poder que se enuncia como la capacidad de afectar y ser afectado, como posibilidad de crear la realidad (sobrepasarla) a partir de la imaginación; por el otro, en la existencia, la voluntad denota la libre experimentación, pero también la intensificación de la responsabilidad por la manera en que se decida vivir, cuya consecuencia será la autoafirmación de sí mismo. La práctica y la reflexión crítica de Nietzsche culminará en la creación de la propia vida, en donde el hombre, al igual que el artesano hará con esmero, detalle y delicadeza una obra de arte de su propia existencia. Para Nietzsche el arte de vivir significa convertir la propia vida en objeto de conocimiento y arte. La vida experimental conducida por la autopráctica y la autocreación del individuo.

Exaltación simbólica y corporal en la que lo no sentido y lo no pensado se hace presencia y se exterioriza, y como escribe Nietzsche: “el simbolismo corporal entero, no solo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”.⁷² Sensibilidad estética que expresa la posibilidad de percibir, afectar y reaccionar. Nietzsche libera el cuerpo a través de la producción de experiencia y la afirmación del pensamiento como imagen y, en tanto imagen, materia del ser. Nietzsche nos introduce en una estética del devenir, cuyo flujo de fuerzas afirma la libre transfiguración que el cristianismo y la modernidad, a través del empirismo, el racionalismo y la lógica, le habían negado al cuerpo. El devenir de intensidades, flujos y mezclas corporales producirá en el arte otras formas de hacer experiencia que desembocarán en nuevas maneras de habitar el mundo. Dicho de otro modo, el arte moderno a través de sus diferentes modos de expresión plasmará ese proceso *etho poietico* que manifiesta la *physis* en tanto producto de la libertad, la imaginación y la sensibilidad.

Inmanentismo, materialismo, vitalismo. “Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Y así el espectador quedará sin duda atónito ante ese fantástico desbordamiento de

⁷² Friedrich Nietzsche, *op.cit.*, p. 60.

vida”,⁷³ escribió Nietzsche para expresar ese eminente despliegue de la intuición pura de las imágenes, del espíritu libre y el arte de vivir.⁷⁴ “Pero en la medida en que el sujeto es artista, –dice Nietzsche– está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un médium.”⁷⁵

A partir de Nietzsche la estética se tornará aleatoria, contradictoria y plural: no sistémica ni mecánica. A este respecto, Marchán Fiz opina: “Nietzsche es el eslabón decisivo entre el Absolutismo idealista de primeros de siglo y el esteticismo de finales”.⁷⁶ A través del pensamiento de Nietzsche se hará patente la exigencia de la experiencia originaria del ser. La afirmación de la libertad, la sensibilidad y la imaginación legitimarán la existencia de una obra de arte. “La estructura literaria de sus reflexiones –dice Marchán Fiz– se consume en la metáfora de las flechas lanzadas por los aforismos y sentencias o la obra abierta, incompleta, prefiguraciones del futuro collage cubista y dadaísta, de sus ensayos.”⁷⁷

Vemos que estas bifurcaciones o inflexiones de la estética buscarán vencer las sombras platónicas y aristotélicas enmarcadas en un modelo lógico-racional que desde la Ilustración ha restado importancia al cuerpo y a la sensibilidad en el discurso racional de la experiencia. La estética romántica, con Baudelaire o con Nietzsche, le otorgará voz a los instintos y fuerza a la imaginación. El artista, al experimentar en lugar de interpretar, explorará lo heterogéneo. La experimentación como parte del proceso artístico de creación impugnará toda teoría que no surja de su propia exploración. En cuanto a la idea del genio, Nietzsche escribe: “El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo [...] ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador”.⁷⁸

Nos hemos detenido en esta breve genealogía de la estética con el propósito de pensarla ya no como disciplina, sistema o norma sino como un flujo de sensaciones y un devenir de intensidades. Como ese acontecimiento visual que nos hace experimentar

⁷³ Friedrich Nietzsche, *op.cit.*, p. 63.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁶ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 271.

⁷⁷ Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

pictóricamente Cézanne al dejarse penetrar por el intenso devenir geológico de la montaña *Sainte Victorie*. En estas series Cézanne plasma ya no la figuración de una montaña, sino la vibración vuelta sensible en el color armonioso, en el ímpetu del movimiento y la pasión. “El devenir, –dice Marchán Fiz– como algo que no puede completarse, que está eternamente en movimiento, se inscribe en la progresión indefinida, en la teleología atípica, multiforme, indeterminada [...]”⁷⁹

Ante este panorama, parece sumamente problemático aproximarse a la estética, al menos sí tenemos en cuenta tanto el estrecho vínculo que se establece entre estética y modernidad como las porosidades y los flujos que las atraviesan. Se ha roto el espejo, se ha transgredido el límite, pero, ¿qué reflejan las astillas? Entonces, ¿cómo abordar la estética en tiempos modernos? Dice Benjamin: “En realidad no hay un instante que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria –sólo que ésta tiene que ser definida en su singularidad específica, esto es, como la oportunidad de una solución completamente nueva”.⁸⁰ Rastrear en el extremo de lo histórico lo aún inconcluso, lo que no se ha distensionado aún, la oportunidad de una reflexión diferente parece entonces la propuesta de este ideario.

⁷⁹ Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁰ Walter Benjamin, *Tesis...*, p. 56.

II

Inundaciones fuertes, cambios de clima, alteraciones del centro de gravedad, tendencia general a fundirse, meteoros singulares son los síntomas de esta incitación aguda cuyas consecuencias decidirán el contenido de una nueva era mundial.

Novalis

“Tomando las cosas *a contrapelo* es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas.”⁸¹ *A contrapelo*, esa reminiscencia del pensamiento de W. Benjamín que resuena en G. Didi-Huberman, no deja de insistir aproximándonos a pensar imágenes desde un modo diferente, desde un modo dialéctico.

A contrapelo, movimiento necesario de recuperación y restructuración del problema estético nos lleva a pensar no en una estética sino más bien en una *contra-estética*: “No existe contradicción sin dicción –dice P. Valéry–, es decir, fuera del discurso”;⁸² tampoco existe *contra-estética* sin estética, es decir, una contrariedad o, si se prefiere, un malestar que exige la reformulación de los problemas y los términos que conforman la estética en la modernidad. Fuera del discurso interrogar y reinventar la estética. La modernidad cuestionada desde el arte nos abre a un pensamiento heterogéneo que problematiza la modernidad contada a partir de la historia, la sociología o la política. Benjamin, una vez más, subraya: “El arte, la doctrina del derecho y la historia; estos y otros campos deben orientarse respecto a la doctrina de las categorías con intensidades muy diferentes a las otorgadas por Kant”.⁸³

Pero, ¿cuáles son esas intensidades propias del arte que nos llevan a ese movimiento a *contrapelo* de recuperación y restructuración estética? El arte provoca pensar desde otros puntos de vista que critican radicalmente la realidad institucional y la servidumbre social, exponiendo la función contestataria, marginal y revulsiva que le caracteriza.

El arte induce a pensar dialécticamente esa otra modernidad con estrecha relación con la libertad, la sensibilidad y la imaginación. ¿Qué nos hace repensar el arte? Las

⁸¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 1988, p. 137.

⁸² Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, La balsa de la medusa, Visor, 1990, p. 60.

⁸³ Walter Benjamin, *Sobre el programa...*, p. 6.

irrupciones, las inflexiones, las metamorfosis y las rupturas. Los artistas suscitan rupturas a través de la voluntad creativa. Inflexiones conducidas por el deseo. Metamorfosis por medio de la sensibilidad o los sueños. Modos de resistencia contra la instrumentalización del saber, la rutina de los actos humanos, la masificación del mundo y la mercantilización de la obra de arte. El arte exige pensar radicalmente. Fuera de lo habitual, el arte propone una visión estética alternativa de la modernidad y por ende de la contemporaneidad. Al respecto, en su crítica a la historia del arte, Hermann Bauer se cuestiona: “¿Qué puede producir una pintura que rechaza la imitación, la fantasía y la alabanza?”⁸⁴

De Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh hasta las vanguardias, la plástica moderna pondrá en cuestión las propuestas canónicas; interrogará a la pintura, al ser de la pintura, proponiendo la liberación del arte como fin en sí mismo, planteándose la pregunta *¿qué es el arte?* Síntomas que conducirán a la búsqueda de lo originario, lo primigenio, lo onírico, el azar y el caos. Pero, también, síntomas de malestar que llevarán a los artistas a criticar las posibilidades de su propio medio de creación. Catástrofe y caos imposibilitan pensar en términos estéticos convencionales; proponen más bien pensar en términos *contra-estéticos*, es decir, otros modos de expresión que surgen al descomponer y desarticular el sentido instituido. Pero, ¿cuáles son esos síntomas?, ¿qué pueden significar? y ¿qué implicación pueden tener para esta investigación?

Nociones, prácticas y teorías definen al arte. Contagios que no permanecen aislados, sino que al interactuar (en todas direcciones) con el curso de la cultura y la historia, la ciencia y la filosofía se tornarán síntomas de malestar: choques con la estructura narrativa y cronológica de la historia; cuestionamientos morales y religiosos; rupturas con las normas del arte. Malestares que al intervenir la tradición convocarán inevitablemente a pensar de otra forma lo maldito, lo olvidado, lo reprimido. ¿Qué choques, crisis y rupturas pueden pensarse en este estado de malestar? ¿A dónde nos llevan estos síntomas?

A una insistencia (pasado); a una existencia (presente); a un presentimiento (futuro). Como lo describe Benjamin: “¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos

⁸⁴ Herman Bauer, *op. cit.*, p.7.

oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?”.⁸⁵ Revisar la estética moderna implica explorar el tiempo. Pero explorar el tiempo supone predecir, fabular y expresar una necesidad intrínseca que cuestiona y reinventa los procesos creativos. Explorar el tiempo entrafia al espacio. Explorar el tiempo y el espacio vuelve audibles los ecos que han dejado de sonar. Resonancia que nos recuerda de cierta manera lo expuesto por G. Deleuze en relación al acto creativo: “Para crear es preciso que haya una necesidad absoluta”.⁸⁶ La necesidad formal y técnica llevará al pintor a buscar medios propios que le permitan concebir y realizar obras que impriman en el espectador una experiencia singular del mundo. Mundos imaginarios permearán la vida cotidiana, la cultura social y la política imprimiendo otros sentidos de experiencia que escaparán a toda interpretación empírica. La producción plástica se distanciará de la iconología que representa simbólicamente denominaciones morales o naturales; la iconografía que describe temas o personajes que responden a una tradición artística determinada; o la semiótica que estudia un sistema de signos para dar un significado a la obra. En términos de Valéry, el pintor buscará expresar “*la necesidad de lo arbitrario, la necesidad por lo arbitrario*”.⁸⁷ Fuera del campo de la historia del arte, la estética se descubrirá como una extrañeza, un malestar que cuestiona la representación y la reproducción técnica de obras de arte. Fuera del orden disciplinar, la estética interrogará a la historia, a la filosofía y al arte. La estética desde la necesidad de lo arbitrario escudriñará al hombre.

Si nos atenemos a estas indicaciones no será descabellado considerar el síntoma como una forma poética del hacer estético. Una forma que cuestiona lo no observado, lo no sentido y lo no vivido. Dicho con otras palabras: una forma heurística que se aproxima a los objetos desde otros puntos de vista. El síntoma, en términos de Didi-Huberman, es una complejidad (de la estética y del arte) que expresa una paradoja visual y temporal.⁸⁸ Paradoja que descubre tanto aspectos críticos del arte como rasgos de la exuberancia de la vida (de la experiencia). El malestar del síntoma expone otros problemas para pensar el tiempo, el espacio y la percepción. Al cuestionar la estética a partir del arte, y no al revés, el síntoma se convierte en un contratiempo que irrumpe, aparece e

⁸⁵ Walter Benjamin, *Tesis...*, p. 37.

⁸⁶ Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-textos, 2007, p. 282.

⁸⁷ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 63.

interrumpe las concepciones habituales.⁸⁹ El síntoma expresa la complejidad y la inactualidad de las imágenes en un movimiento de aparición, repetición y diferenciación. El síntoma será para esta investigación un modo de manifestación y apertura de conexiones y relaciones.

Pero, ¿es posible presentar como nueva la crisis del arte moderno? Acaso, ¿no ha sido éste el estado constante del arte? En todo tiempo, como ya se mencionó anteriormente, la pintura se ha distinguido por imágenes que eclipsan la imitación de la realidad. En todo tiempo las posibilidades del arte y las ambiciones de la técnica han inspirado a los artistas para ir más allá de un estilo establecido. Sin embargo, la crisis que sacudirá al arte moderno, más precisamente a la pintura, obedecerá a varios síntomas que sólo después de la primera mitad siglo XIX se manifestarán plenamente. Algunos de estos síntomas serán sociales, económicos, políticos, morales, otros más internos al arte, a la estética, a la reproducción de obras de arte y a la técnica en particular. A propósito de las vanguardias, el crítico de arte Mario de Micheli, a partir de un recorrido histórico de los diferentes movimientos que transformaron el arte, escribe: “El arte moderno no nació por una evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. Pero no se trató de una simple ruptura estética”.⁹⁰ La crisis del arte moderno, como sostiene De Micheli, no sólo responderá a la transformación del gusto artístico, sino implicará una ruptura histórica, ideológica y psicológica. Por tanto, supone preguntarse por la ruptura de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. “El siglo XIX europeo –escribe– conoció una tendencia revolucionaria, en torno a la cual se organizaron el pensamiento filosófico, el político, la producción artística y la acción de los intelectuales.”⁹¹

Así, con el preámbulo de las Revoluciones inglesa y francesa, como señala De Micheli, la Revolución de 1848 en Francia será un denominador común, político y literario, que cohesionará ideas y sentimientos en correspondencia con las nociones de pueblo y libertad. La confluencia de ideas y sentimientos con tintes anarquistas, socialistas y liberales desencadenará fuerzas de acción y concreción en donde poetas y literatos, mezclados activamente, se involucrarán con un cambio radical en todos los

⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 63-64.

⁹⁰ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1981, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

sentidos. Surgirán así diferentes medios de expresión, como el periódico de corte revolucionario *Le salut Public*⁹² al que dará vida Baudelaire y en el que arte y literatura se convertirán en poderosos exponentes de la realidad social y política. Por su parte, el historiador Jules Michelet insistirá también en la presencia e intervención del pueblo en la cultura, afirmando lo siguiente:

La pasada generación fue una generación de oradores; que la actual sea de auténticos productores, de hombres de acción, de trabajo social. Y de acción en muchos sentidos. La literatura, salida de las sombras de la fantasía, tomará cuerpo y realidad, será una forma de acción; ya no será más una diversión de algunos individuos o de unos cuantos religiosos, sino la voz del pueblo que habla al pueblo.⁹³

El pueblo como *forma de acción* ejercerá una importante influencia en la estética con contenido histórico y en la producción artística de mediados del siglo XIX en Europa, no sólo en la literatura sino también en la pintura, como posteriormente veremos en las motivaciones sociales de Van Gogh, y en las ideas filosóficas, económicas y estéticas de Marx y Engels. Estas formas de captar la realidad por medio de la producción expresiva y activa involucrarán a toda una gama de artistas e intelectuales, y tendrán una fuerte influencia en el siglo XX, por ejemplo, en las ideas expresadas por Benjamin en el escrito *El autor como productor* o por Bertolt Brecht y su teoría estética para una nueva forma teatral que denominará *teatro épico*. En esta nueva forma teatral, por medio del *principio de interrupción* o falsa escenificación de la realidad, Brecht buscará provocar en el espectador la autoreflexión de lo social, la distinción de las falsas emociones y el discernimiento del falso moralismo. Así, por medio del distanciamiento de las historias y el extrañamiento de los personajes, el teatro épico llevará a los espectadores a la reflexión crítica de la sociedad, aspecto que para Brecht será un rasgo fundamental de la obra artística y que surgirá a partir de la confrontación en escena entre actores y espectadores, pero también entre diferentes medios de producción artística. Con relación al teatro épico Benjamin escribe:

El teatro épico ha hecho cosa suya de dicha confrontación. Conforme al estado actual de la evolución del cine y de la radio, resulta a la altura de los tiempos. En interés de esa confrontación, Brecht se ha retirado a los elementos más originarios del teatro [...] Ha renunciado a acciones de vasto alcance. Y así es como ha logrado modificar la interdependencia funcional entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores. El teatro épico [...] no tiene que desarrollar

⁹² *Ibid.*, p.15.

⁹³ *Idem.*

acciones tanto como exponer situaciones. Esas situaciones [...] las obtiene interrumpiendo las acciones.⁹⁴

Pero, no sólo en el teatro, también por medio de su *Teoría de la radio* Brecht propondrá la transición de la radio como un mero aparato de distribución a un medio de comunicación en el que el radioescucha se transformará en hablante activo y productor de sus propias historias.⁹⁵ Por consiguiente, no es extraño que a partir de mediados del siglo XIX el espectador al lado del artista se convertirán en *agentes activos de cambio*: crean, participan y producen obras que denuncian y anuncian el acontecer de la vida.

Tal como señala Dieter Jähning, la disputa del realismo será un problema de la estética que llevará a pensar ¿qué clase de realidad representa el arte? ¿el espíritu de una época, el material, la Naturaleza, la sociedad, el yo? La relación entre arte y realidad abrirá una problemática entre cuestiones y conceptos: arte o imitación, evocación del pasado o intuición del futuro.⁹⁶ Desde sus inicios, con el arte griego o romano, captar la realidad de la Naturaleza, su mimesis, era una de las principales premisas para expresar los ideales de Verdad, la Belleza y la Bondad. La arquitectura o la escultura era resultado del reconocimiento del hombre con las fuerzas de la Naturaleza. Posteriormente, durante el Renacimiento, el problema de la realidad no será sólo la referencia del hombre con el mundo, sino la Idea que contiene el modelo de semejanza e identidad, es decir la certeza científica y racional que se expresa a través de la construcción y la técnica. La realidad no abandonará al arte, no obstante, junto a esta idea del pueblo como forma de acción se sumará también la época del gran realismo. La realidad será el contenido central en la producción estética, en donde las relaciones arte-pueblo y arte-sociedad se expondrán al margen de lo místico o las abstracciones religiosas. La libertad social, política y cultural serán los temas del poeta y el pintor que interpretan la vida tanto espiritual como ideológica. Aspectos cotidianos, aspectos inmediatos, sustituirán a la mitología, la evocación histórica o la belleza convencional de los cánones clásicos.

Al igual que la estética, la concepción de la realidad tendrá varias metamorfosis, y de la preocupación por expresar la idea de pueblo pasará a la preocupación por

⁹⁴ Walter Benjamin, *El autor como productor*, Scribd, p. 10.

⁹⁵ Carmen Pardo, *El silencio de la cultura*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2016, p. 81.

⁹⁶ Dieter Jähning, *op.cit.*, pp.9-11.

plasmar una experiencia meramente óptica. Surgirá así el impresionismo como alejamiento de la visión social de la realidad, cuestionándose en su lugar problemas relacionados con la ciencia y la técnica, la luz, el color y la ausencia de la forma definida de los fenómenos. Los impresionistas buscarán fijar los colores reales en el instante mismo en que son observados. A través de la observación directa de la realidad los impresionistas obtendrán matices inéditos, no visualizados en la pintura clásica, descubriendo nuevos aspectos en los seres y las cosas. Al examinar los cuadros impresionistas, vemos que lo que caracteriza a estos pintores ya no será un orden realista, en cuando copia idéntica, sino un orden óptico, un orden científico, incluso, un orden filosófico.

Con profunda influencia de la pintura de Turner, el impresionismo expondrá rasgos del *plein air* o plenairismo, es decir, la pintura al aire libre hará descubrir al pintor aspectos diferentes a los habituales. Fuera del taller la fugacidad y la vaporosidad de superficies borrosas, las mezclas intensas de tonos amarillos y rojos expondrán *un momento visual* más allá de la descripción, la imitación o la semejanza formal. Con el impresionismo el acto pictórico se centrará en la poderosa impresión de la luz y los colores. Dicho de otro modo, los impresionistas pretenderán fijar los colores en el instante mismo en que son observados. Además de Turner, clave de este movimiento será Manet y su obra *Almuerzo sobre la hierba* de 1863. Esta obra, a pesar de representar figuras humanas, refleja una composición plástica que expresa la libre desconexión entre personajes, la desatención del modelo y la narración, concentrándose exclusivamente en *fenómenos meramente lumínicos*, como si la fluidez de la vida fuera captada por un instante de luz. Así posteriormente lo expresarían también las series de manchas que componen las secuencias de pinturas al óleo de los *Nenúfares*, realizadas entre 1895 y 1920, en las que Monet, ya sin personajes ni narraciones, prescindiendo del sombreado y el modelado, reflejará el *movimiento puro* extraído de los cuerpos. El movimiento visible en machas no expresará la abstracción sino la liberación de las formas. Liberación que manifestará sobre todo una manera singular de ver la realidad. Una manera poética de habitar el mundo.

El impresionismo suscitará otras problemáticas para la estética y para el arte en general. Con imágenes atmosféricas, que ya no poseen el carácter convencional de las

composiciones clásicas, el impresionismo enunciará experiencias puramente ópticas que confrontarán cualquier insinuación de un método escultórico o tridimensional. Estas problemáticas cuestionarán al arte desde el arte y se extenderán a otros ámbitos como la música y la escultura. Tal es el caso, por ejemplo, de las composiciones de Debussy, cuya música, influida por una basta producción poética, instaurará un nuevo concepto de tonalidad por medio de modulaciones improvisadas que, por momentos, ocultan la presencia de la tonalidad en la melodía. En cuanto a la escultura, Rodin, inspirado por el impresionismo pictórico, buscará disolver las formas reconocibles. A partir de los efectos de la luz este escultor dará a sus piezas el carácter monolítico de las proezas creadas por la Naturaleza. La influencia del impresionismo se manifestará, incluso, en la fotografía y el cine. Tal es el caso, por ejemplo, del cineasta francés Abel Gance, quien en filmes como *La Rueda* de 1919-1920 o *Napoleón* de 1927, con el apoyo de la técnica cinematográfica aprehenderá el movimiento real. Lo anterior lo podemos apreciar en varios fragmentos de *Napoleón*, como la escena en que la cámara montada en el caballo a pleno galope capta instantes de diferentes mezclas e impresiones naturales, animales y técnicas; o las escenas de las bolas de nieve y la gotas de agua que durante la tormenta registran el vaivén de la *physis* y la *hybris* a la vez, es decir la simultaneidad de instantes que reflejan el devenir de lo diverso, pero también la relación rítmica de la Naturaleza con lo mecánico. El impresionismo resultará clave para las vanguardias, el cine de la *Nouvelle Vague* y el posimpresionismo. En palabras del propio Klee: “Para hablar del expresionismo hay que remontarse, necesariamente, al impresionismo”.⁹⁷

Para retomar las problemáticas expuestas más arriba, se podría abrir la siguiente interrogación: ¿qué surge en el intersticio de estos dos cuestionamientos por la realidad, dicho de otro modo, entre captar la fuerza activa de lo social y captar ópticamente las impresiones de la Naturaleza? Entre la observación exterior de lo social y el *ojo impresionista inmerso* en datos sensoriales brotará una realidad interior exasperada, poética y figurativa que cobrará forma a través de las pinceladas apasionadas de Van Gogh: “No conozco mejor definición de la palabra arte que esta: ‘El arte es el hombre agregado a la naturaleza’; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado,

⁹⁷ Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Caldeón, p. 25.

con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuadros da expresión, [...] que desenreda, libera, ilumina”.⁹⁸

Influido por Millet, Coubert y Delacroix, y por un París que ya no existe (en tanto que la preocupación por la forma social, activa y colectiva se ha desvanecido en el impresionismo), Van Gogh retratará la realidad, pero una realidad muy poco convencional, cargada de poderosos gestos de la Naturaleza en convergencia con lo social. Al respecto, Van Gogh escribe: “No es tanto a la lengua de los pintores como a la de la naturaleza a la que es necesario prestar oídos”.⁹⁹

Técnicamente este pintor sustituye la pincelada impresionista, y sobre todo neoimpresionista, que tiende al toque apretado y menudo, por una pincelada más larga, ondulante, libre y circular en la que el color no es un decorativo sino un expresivo social, político y ético. “Sentir las cosas mismas –dice Van Gogh– Porque yo tengo del arte y de la vida misma, de la cual el arte es la esencia, un sentimiento tan vasto y tan grande, es por lo que encuentro chocante y falso que muchos oficien de académicos”.¹⁰⁰

De cierta manera, podríamos decir que Van Gogh nos introduce en una realidad que no sigue el protocolo de la copia, sino más bien una suerte de mimo (en el sentido de mímica) que desenreda, libera, ilumina la sensualidad de la Naturaleza; extrae los gestos más íntimos y sublimes, y por ello más reales y profundos como nunca antes se habían reflejado en la pintura. “Expresar al aldeano en su acción, –escribe– es, lo repito una figura esencialmente moderna, el corazón mismo del arte moderno, lo que ni los griegos, ni el Renacimiento, ni los antiguos holandeses han hecho”.¹⁰¹ Se ve aquí toda la importancia de la pintura moderna que con Van Gogh adquiere no solo un sentido naturalista sino un sentido estético, político y social que vuelve sensible el gesto de la Naturaleza en conjunción con la acción del aldeano trabajando la Tierra. Encuentro y comunidad sensible entre el hombre y la Naturaleza que no sólo reconfigura el tiempo y el espacio sobre el lienzo sino abre otras dimensiones de reflexión sobre la vida; “hay algo en el arte moderno que nos llega de una manera más personalmente íntima”,¹⁰² escribe Van Gogh a Theo. Este artista, junto con Gauguin y Cézanne, plasmará una

⁹⁸ Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 35.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰² *Ibid.*, p. 75.

mirada exasperada de la realidad que no pertenece a un momento concreto o una historia determinada sino a una poética que reverbera el eco de la historia de mundo. La modernidad de su arte se refleja en el flujo inexorable del clamor del ser que nos concierne a todos.

Por consiguiente, no es extraño que Amsterdam, Lacken, Wames, Etten, Drenthe o Neunen sean atmósferas de denuncia, de reflexión intensa de la situación del hombre que trabaja en el campo o en las minas. La tensión que caracteriza la obra de este gran pintor será un realismo de contenido social capaz de exponer la intensidad interior y espiritual de la vida. Flujo que lo conduce a aprender a ver, aprender a existir. Reflexión que surge al meditar extensamente los problemas de la pintura a partir del contacto directo con los seres y las cosas llevándolo a preguntarse, *¿qué es la pintura?, ¿de qué es capaz?* Crisis que, en el arte, particularmente, en la pintura y la poesía, la literatura y la filosofía, se convertirán en síntomas de la civilización y del progreso. Ya no se trata de momentos lumínicos sino de figuras estéticas de distancia, protesta y rechazo del mundo burgués, de la realidad industrial y de la mecanización del trabajo. Lo que caracteriza los cuadros de Van Gogh será un profundo dolor por la sociedad, por sus costumbres, por sus valores y su modo de vida: “Sea en la figura, sea en el paisaje, yo quisiera expresar no algo así como un sentimentalismo melancólico, sino un profundo dolor”.¹⁰³

Ahora bien, esta crisis de la pintura conduce también al artista al reencuentro con la felicidad y la inocencia. No exotismo sino denuncia de las constricciones sociales, no prejuicios morales sino la espontaneidad de la vida serán los gestos que caracterizan los lienzos de Gauguin.

Sólo nosotros navegantes en el buque fantasma con toda nuestra fantasiosa imperfección. ¡Cuánto más tangible nos parece el infinito frente a una cosa no definida! Los músicos disfrutan con el oído, nosotros con nuestro ojo insaciable y en celo, gustamos de placeres sin fin [...] mi sed de arte no estará nunca satisfecha.¹⁰⁴

Arte que transita entre dos estancias. Dos territorios que desplazan las normas cardinales del arte y la concepción de la realidad. Liberando la pintura de todo dogma y transportándola a una atmósfera mítica espiritual, Gauguin tendrá una increíble influencia en el arte surrealista y expresionista. Vivencias, leyendas y fabulaciones no sólo serán plasmadas en su obra plástica, sino también en diferentes textos que nos permitirán

¹⁰³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁴ Paul Gauguin, *Escritos de un salvaje*, Madrid, Editorial Debate, 1989, p. 28.

profundizar en su pensamiento. Como el documento de 1885, *Escritos de un salvaje*, en el Gauguin dará cuenta de su alejamiento de Europa, de sus experiencias en los mares del sur. Anécdotas con tintes biográficos, personales y artísticos serán testimonio del curso que tomará la visión del pintor ante el inminente paso de la modernidad y el progreso, cuya huella dejará un innegable rastro para las futuras concepciones del arte. Así Gauguin escribe: “Lo que me produce placer no es ir más lejos en lo que había empezado hace tiempo, sino encontrar algo nuevo [...] Lo que deseo es un rincón de mí mismo todavía desconocido”.¹⁰⁵

Primero, Bretaña en donde este artista retornará a la espiritualidad popular; después, Tahiti y la isla Dominique destinos en los que Gauguin explorará el mito del primitivo; estancias en donde experimentará plásticamente lo desconocido a través del impulso vital de lo animado. Espíritu contestatario que manifiesta la fuerza de la Naturaleza y el erotismo cósmico de la vida natural. Por medio de su obra Gauguin exterioriza la convergencia de lo humano, lo animal, lo mineral y lo vegetal. Cada pincelada resuelve la antinomia entre el mundo sensible y el mundo intelectual, y con ello trae a la escena artística un materialismo que reverbera el eco de la filosofía helenística tardía, de Epicuro y de Lucrecio; pensamiento que a través de los años habían permanecido oculto y olvidado por una ideología influida, primero, por los ideales platónicos, después, por los aristotélicos y, finalmente, por la teología cristiana. Como subraya de Micheli: “lo que es claro e indiscutible es su obstinado intento por superar, en la vida y en el arte, la alienación del hombre tal como se estaba verificando en la involución de la sociedad, que había abandonado sus premisas revolucionarias”.¹⁰⁶

Van Gogh, Cézanne y Gauguin, meteoros singulares, intensidades que a través de la revolución plástica buscarán vencer el empobrecimiento de la experiencia estética, la pérdida de lo espiritual y lo sensual. Estos pintores al captar la realidad a través de la pasión la convierten en emblema de singularidad y maestría. La pintura moderna dará cuenta de una existencia heroica que obedece tan sólo al temperamento incansable y coincide, al igual que Novalis y Baudelaire, en la búsqueda por lo desconocido. La pintura moderna no reflejará dogmas de la academia sino la experiencia, la comprensión y

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁶ Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 55.

participación en la vida misma. Esta fuerza se hará permanente en la pintura del siglo XX y exigirá a los artistas una actitud contestataria que pondrá en entredicho al arte y sus productos. Al respecto Gauguin afirma: “¿Cuáles son los pintores que admiramos actualmente? Los que están al margen de las escuelas, los que han extraído de la ciencia de la observación personal de la naturaleza”.¹⁰⁷

La existencia revolucionaria se hará evidente cada vez que un artista encuentre con sus propias técnicas y medios un territorio nuevamente propicio. Un territorio capaz de devolver la confianza que, no en la evasión, sino en la presencia activa dentro del mundo le ofrece la experiencia. Transmutaciones que darán lugar a otras perspectivas y otras experiencias. Tal es el caso, por ejemplo, de los viajes que emprenderá Kandinsky al norte de África y a Japón, que influirán más tarde en su periodo expresionista y, posteriormente, en el surgimiento del movimiento abstracto; Paul Klee y sus viajes a Túnez lo harán abandonar el terreno nacional, trasplantar raíces y abordar nuevas perspectivas de la forma, el color y la línea; Picasso ya obsesionado con la forma de los objetos, a partir de una incursión en el arte africano, transgredirá los límites de la forma. Tal opinión es sostenida por el filósofo y teórico en arte Manuel Lavaniegos, acerca de la penetrante expresión e inquietud vertiginosa que marcarán los rasgos de búsqueda y creación de las vanguardias europeas:

Arrojados a las exploraciones creativas, ellos ya utilizaban los procedimientos fauvistas, expresionistas, cubistas y futuristas e un sentido antimimético, apropiándose, cada vez más, a la concepción de una pintura que rompiera radicalmente con el referente “objetivo”, con la perspectiva realista o naturalista de representación de apariencias visuales preestablecidas –al menos, desde el renacimiento– e identificables con “lo real” para, con su ruptura, transformar los horizontes de la sensibilidad moderna.¹⁰⁸

En resumidas cuentas, el territorio del arte moderno se verá impregnado por un espíritu de resistencia. Arte de oposición positivista, naturalista o impresionista. Para el pintor moderno estos modos de expresión serán resultado de una mirada simplista que contemplaba la realidad desde el exterior. “La conquista de la felicidad por medio de la técnica –dice de Micheli– pareció de ese modo ser el slogan más seguro para difundir [...] una perspectiva de paz y bienestar.”¹⁰⁹ Con gran influencia de Van Gogh y Gauguin,

¹⁰⁷ Paul Gauguin, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁸ Manuel Lavaniegos, *Los saberes de la modernidad. Aproximaciones desde el arte 2*, Ciudad de México, UNAM, 2019, p. 21.

¹⁰⁹ Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 71.

los expresionistas adoptarán innovaciones plásticas como la deformación de la curva, la intensidad de la blancura o el endurecimiento de la geometría. Estas metáforas plásticas evocarán tanto la síntesis de elementos materiales como la manifestación de un estado interior. Para el expresionismo, el arte deberá mirarse desde el interior y como apunta de Micheli: “Se trata de un amplio movimiento que difícilmente se puede encerrar en una definición, o de limitar según la forma que se manifiesta”.¹¹⁰ El expresionismo, con gran influencia del pensamiento de Nietzsche, manifestará en sus cuadros una protesta contra el positivismo, la modernidad y el progreso. Siguiendo con la reflexión de Lavaniegos, es evidente que, en el caso de Kandinsky, la inflexión o giro espiritual a través del arte será resultado de la sofocante atmósfera creada por el dominio tecnocientífico del mundo. El arte como resistencia del nihilismo y la muerte será la potencia que descubra y libere lo invisible de la espiritualidad.¹¹¹ Los productos del progreso –antídotos de la crisis social, política y artística– serán objeto de una severa crítica que perdurará en el transcurso del siglo XX. “Los congresos científicos, el vasto impulso industrial, las grandes exposiciones universales, las grandes perforaciones de túneles y canales y las exploraciones eran tantas banderas ondeantes al viento impetuoso del Progreso.”¹¹²

La crisis que originará el brote técnico, impulsada por el principio económico capitalista de rentabilidad, entablará una relación dominante en términos productivos con la Naturaleza. A través del progreso y la civilización se buscará superar el tiempo y el espacio. Proyectos racionales se apropiarán del espacio urbano. El tiempo seguirá los estándares que le dicta los ritmos de la producción masiva. Las ciudades serán lugares de circulación en donde el hombre será una mercancía más. La consecuencia de lo anterior traerá una marcada pobreza de la experiencia. La atrofia de la percepción y de la sensibilidad exigirán al pintor cuestionarse sobre la manera en que nos relacionamos con el mundo. Ante esta crisis surgirán distintas perspectivas de lo real. El arte moderno propondrá ya no la contemplación pasiva sino la inmersión en la realidad: adentrarse, vivir y experimentar. Si, como afirma Klee, el arte “no reproduce lo visible, hace visible”,¹¹³ será imperante entonces desencadenar sobre el lienzo todo tipo de sensaciones y de

¹¹⁰ Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 72.

¹¹¹ Manuel Lavaniegos, *op.cit.*, p. 21

¹¹² Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 71.

¹¹³ Paul Klee, *op. cit.*, p. 56.

instintos. Entonces, la verdadera pregunta que habría que plantearse, de hecho, es ¿qué expresa el expresionismo? El expresionismo será un conjunto de problemas de formas que buscará la recepción y la restitución (deformación) impuesta por el orden plástico. A diferencia del impresionismo que buscaba la restitución de fenómenos colorísticos del mundo exterior, el expresionismo buscará la construcción activa de la Naturaleza. El expresionismo no se conformará con ser un arte de memoria que se abre pasivamente a la Naturaleza para captar sus efectos ópticos, sino transformará los datos de la visión en una constante especulación constructiva. El expresionismo buscará plasmar la vitalidad y la gracia de la vida, como expresa Klee: "Móvil como lo es la propia Gran Naturaleza".¹¹⁴ Para el pintor expresionista la inmersión significará ver, no reproducir. Experimentar el acontecer del mundo. Podemos hablar así de dos momentos del expresionismo. Primero, con Kandinsky, en donde el expresionismo se transformará en abstracción y, segundo, con Klee, quien a partir de la intensidad del color y la libertad de la forma expondrá en sus cuadros el fenómeno de la simultaneidad.

Para Kandinsky la vida espiritual será un movimiento complejo que se relaciona estrechamente con el conocimiento. Pero también, será una resonancia interior que constituirá una imagen singular a partir del sonido interno de cada cosa. Esta resonancia descubrirá otras cualidades pictóricas que influirán directamente en el alma del espectador. Respecto de la resonancia Lavaniegos escribe:

Pero lo esencial de este juego de *correspondances* entre las diferentes materialidades irreductibles, de las sonoridades en el *tempo* musical y de los colores/líneas en la espacialidad del plano, es, sin duda, para Kandinsky, que los <<contenidos>> afectivos e <<invisibles>> se han podido materializar o cobrar forma en sonidos y colores transmitiéndose del ama del músico y el pintor a la obra, para resonar, inmediata e inconfundiblemente, en el alma (psique/cuerpo) del escucha o del espectador.¹¹⁵

En este sentido, para este pintor la forma será un ente espiritual que posee un sonido interno con propiedades identificables y el color un carácter interior con un efecto anímico propio. La disonancia entre forma y color abrirá nuevas posibilidades sobre el lienzo.¹¹⁶ Ritmos formales y variaciones cromáticas conformarán un arte nebuloso colmado de improvisaciones que desde diferentes perspectivas lo aproximarán a explorar las posibilidades de la forma y el color. Así el movimiento expresionista del Jinete Azul (*Blaue*

¹¹⁴ Paul Klee, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁵ Manuel Lavaniegos, *op.cit.*, pp. 27-28.

¹¹⁶ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Ciudad de México, Premia, 1989, p. 48.

Reiter), las clases en la Bauhaus, el período de la gran síntesis y, finalmente, la culminación del arte abstracto serán etapas que lo llevarán a analizar las potencias de los elementos artísticos. Pero, ¿qué es el realismo abstracto para Kandinsky? Para este pintor lo abstracto, la naturaleza interior, guarda una estrecha relación con la máxima socrática *¡Conócete a ti mismo!*.¹¹⁷ Kandinsky no buscará representar ni reproducir un fenómeno natural. La gran finalidad del artista no es la imitación de la Naturaleza sino expresar el mundo interior dejando en segundo plano la forma orgánica y otorgando mayor importancia a la resonancia de la forma abstracta.

Por su parte, el expresionismo de Klee también recorrerá el movimiento del Jinete Azul (*Blaue Reiter*) y la etapa de la Bauhaus, pero su análisis de los medios plásticos (la línea, el claroscuro y el color) lo llevará a capturar expresiones específicas y bien definidas que manifiestan diferentes maneras de ser en el mundo. Para Klee cada reunión de los medios plásticos presenta posibilidades únicas de combinación. Cada elaboración tiene su propio espacio constructivo del que resultarán diversas formas.¹¹⁸ En este sentido, este pintor considera que el debate no reside en la presencia del objeto sino en su particular modo de existencia.¹¹⁹ Para Klee el acto pictórico consistirá en ordenar el flujo de apariencias y experiencias que componen el mundo multiforme. El pintor será un intermediario que al orientarse en el las cosas de la Naturaleza y la vida desprenderá sobre el lienzo impresiones de simultaneidad. “Así pues, –dice– solamente Curiosidades se convierten en Realidades. Realidades del arte que amplían los límites de la vida tal como ésta se presenta de ordinario. Porque no reproducen lo visible con mayor o menor temperamento, sino que hacen visible una visión secreta”.¹²⁰ Klee creará un arte cristalino, agudo y nítido que reúne construcciones o formaciones de reinos vegetales, animales, minerales y espacios cósmicos.

Entre Kandinsky y Klee surgirá una diferencia plástica cuya coincidencia será la problematización de los medios y los elementos plásticos. Análisis, reinvención y reinstalación que conducirá a ambos pintores a la libre creación artística, pero cuya diferencia residirá en maneras singulares de ver el mundo. Como afirma de Micheli

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁸ Paul Klee, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 51.

respecto a Klee: “A diferencia de Kandinsky, está convencido de poder penetrar la corteza del mundo fenoménico, como esta convencido de que el arte puede captar el sentido creativo de la naturaleza del mundo directo”.¹²¹ Inmanencia del mundo fenoménico, *nouménico*, influido por la literatura de Gogol y la música de Mozart, Klee buscará penetrar en la geografía del cuerpo terrestre por medio de composiciones que mezclan cuerpo, música y lenguaje. “En cambio para Kandinsky –dice de Micheli– el mundo objetivo es infranqueable, entre el mundo objetivo y la esfera del arte no hay contacto, por tanto, el arte no puede ser más que abstracto en modo absoluto.”¹²² Las manifestaciones de lo real a través de la pintura apuntarán a diferentes maneras de relacionarse con el mundo. Primero, a la mimesis de la Naturaleza; después, la presencia social activa; finalmente, a las interioridades e intimidades que reflejan matices del existencialismo del hombre, de las fuerzas e intensidades que lo atraviesan. No sólo desde la transformación del arte sino también desde los cambios de la técnica, la estructura perceptiva sufrirá modificaciones inevitables con fuertes implicaciones en la experiencia. Como afirma Paul Virilio en *El cibermundo, la política de lo peor* (1997), lo objetivo será un término que surge con la fotografía y el cine, pero que se extenderá a ámbitos filosóficos y políticos; la velocidad de la técnica y el progreso introducirá otra manera de ver el mundo en el siglo XIX. Ante una visión que se ha transformado en “objetiva” el espacio público será concebido como una imagen pública que el cine y la fotografía expandirán. El fotocine y el documental harán de la guerra una imagen ampliada del campo de batalla.¹²³ “La primera guerra mundial supuso, pues, una revolución en los métodos de percepción”,¹²⁴ escribirá Virilio, la fotografía que Niepce y Daguerre inventarían sería empleada para captar las imágenes que surgen en el campo de batalla, posteriormente, en la segunda guerra, estas técnicas de visión serán aliadas de la radio que difundirán no solo las imágenes sino los sonidos y las voces del acontecimiento bélico, la fuerza y la presencia de la técnica de destrucción.

La guerra introducirá una transformación tanto cualitativa como cuantitativa de las formas de ver y maneras de oír. En la primera guerra se utilizará por primera vez la

¹²¹ Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 111.

¹²² *Idem.*

¹²³ Paul Virilio, *El cibermundo, la política de lo peor*, Madrid, Teorema, 1997, pp. 23-28.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 28.

aviación que fusionará al hombre con la máquina. Se percibe una estetización de la violencia como se observará en el *Manifiesto futurista* de 1909 y en la fotografía con función propagandística que entablará una alianza entre arte y guerra, que exhibirá por medio de la radio, la pintura, las revistas, los documentales y la fotografía el poder de las nuevas técnicas de difusión, representación y destrucción.¹²⁵ Como observa Carmen Pardo en *El silencio de la cultura* (2016), en la segunda guerra, la radio generará una escucha en comunidad al ser un instrumento de propaganda que extenderá su poder de difusión no sólo a las calles y fabricas sino también a los hogares y las escuelas en donde la escucha se mantendrá de manera continua, atenta a la captación y transmisión de los valores fundamentales de la guerra industrial.¹²⁶

¹²⁵ Carmen Pardo, *op.cit.*, pp. 27-35.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 95-100.

1.2 DIALÉCTICA SENSORIAL DE LO NO VIVIDO

*Los mundos perceptivos se descomponen velozmente,
lo que tienen de mítico aparece rápida y radicalmente,
rápidamente se hace necesario erigir un mundo perceptivo
por completo distinto y contrapuesto al anterior.*

Benjamin

I

La violencia temporal, es decir el cruce entre diferentes tiempos históricos, memorias y reminiscencias, mezcla de poderes e intenciones, diversos estilos artísticos y variedad de modos de ver el mundo abren el pensamiento a la ontología de las imágenes. ¿A qué referimos con esta idea? Lo que queremos decir al referirnos a la ontología de las imágenes es que las relaciones entre lo diverso problematizan nuestra manera de interactuar en y con el mundo; esto es las conexiones entre lo múltiple de la existencia, la singularidad de la imaginación y la invención, y los acontecimientos que surgen a partir de estas relaciones desprenden una serie de complejidades e inactualidades que delinean lo que reconocemos como real. Dicho de otro modo, la ontología de las imágenes descubre el innegable lazo entre experiencia estética y percepción. Un acto complejo que nos abre a una actividad en donde coinciden la anticipación, la percepción y la experiencia. La ontología de las imágenes incide y constituye modos para pensar lo real, lo que acontece y lo posibilita. Para profundizar más en el tema recordemos algunas ideas que Gilbert Simondon ha expresado a lo largo de su obra. Este autor, con honda preocupación por la técnica, la percepción de los objetos y el devenir de las imágenes, en el texto *Imaginación e Invención* escribe: “Lo que caracteriza a la imagen es que se trata de una actividad local, endógena, pero esta actividad existe tanto en presencia del objeto (en la percepción) como antes de la experiencia, como anticipación, o después, como símbolo-recuerdo”.¹²⁷ Actividad que, como explica Simondon, surge de un “intercambio intenso entre el sujeto y una situación”.¹²⁸ Ante esto, la verdadera pregunta

¹²⁷ Gilbert Simondon, *Imaginación e invención*, Buenos Aires, Cactus, 2013, p.10.

¹²⁸ *Ibid.*, p.11.

que habría que plantearse, retomando a Simondon, sería: “¿Pero por qué excluir como ilusorios los caracteres por los cuales una imagen resiste al libre albedrío, rechaza dejarse dirigir por la voluntad del sujeto, y se presenta por sí misma según sus propias fuerzas, que habitan la conciencia como un intruso que llega a perturbar el orden de una casa donde no está invitado?”.¹²⁹ La aparición de una imagen suspende la relación entre forma y contenido, entre sujeto y objeto, pues no procede de la voluntad de un sujeto sino que lo invade y lo busca.¹³⁰ Aparición que desborda la memoria habitual (*voluntaria*) en un intercambio intenso que descubre esa otra memoria que susurra al oído, acaricia al tacto, provoca la vista, seduce el gusto y el olfato introduciendo lo sensorial en la dialéctica de *lo aún no vivido*. “Todo descubrimiento de sentido auténtico y completo – escribe Simondon– es al mismo tiempo reinstalación y recuperación, reincorporación eficaz en el mundo.”¹³¹ La *memoria involuntaria* contiene las reminiscencias, las sobrevivencias y las extrañezas de la experiencia, eso que Proust buscará intensamente expresar a través de la literatura.¹³² Respecto a la reminiscencia y memoria involuntaria, en *Proust y los signos*, Deleuze escribe: “La reminiscencia nos entrega el pasado puro, el ser en sí del pasado: ser en sí que sobrepasa todas las dimensiones empíricas del tiempo [...] En la memoria involuntaria debemos ver una etapa, no la más importante, del aprendizaje del arte”.¹³³ La memoria involuntaria nos introduce en ese movimiento de reinstalación, recuperación y reincorporación que nos lleva a experimentar lo desconocido o, más bien, esa otra experiencia que Baudelaire condenó como la imposibilidad de la experiencia, la búsqueda de lo nuevo, y que hizo latente en la poesía a través de *la experiencia del shock*.

¡Derrama tu veneno y que él nos reconforte!
Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,

¹²⁹ Gilbert Simondon, *op. cit.*, p.13.

¹³⁰ *Ibid.*, p.14.

¹³¹ *Ibid.*, p. 20.

¹³² A lo largo de su obra, Proust desarticula la cronología del tiempo al preguntarse por las posibilidades del pasado, sus relaciones con el presente sus posibilidades con el futuro. Introspección que no sólo influye en la literatura sino también en la filosofía al desbordar la memoria, la experiencia y los sentidos en lo no vivido. Así, en el siguiente fragmento del tomo I de *En busca del tiempo perdido*, respecto a la memoria voluntaria e involuntaria escribe lo siguiente: “[...] como si Combray consistiera sólo en dos pisos unidos por una escalera, y en una única hora. A decir verdad, yo hubiera podido contestar a quien me lo preguntara que en Combray existía a todas horas [...] Pero como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada [...] En realidad aquello estaba muerto para mí. ¿Por siempre, muerto por siempre?”, en, Proust, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 2011, p. 66.

¹³³ Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 75-78.

caer en el abismo, Cielo, Infierno ¿qué importa?
Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*.¹³⁴

Pero, ¿a qué refiere la imposibilidad de la experiencia? ¿qué relación tiene con la imaginación y la percepción? ¿qué posible coincidencia guarda con la sensibilidad y la sensibilidad de las imágenes?¹³⁵ Para abordar el problema que pretendemos exponer tal vez sea necesario recordar algunos puntos importantes que han delimitado la experiencia a lo largo del tiempo. Con estrechos vínculos con la filosofía de Platón y Aristóteles, Descartes tendrá una gran influencia en el pensamiento racional occidental de la modernidad, por lo que durante los siglos XVII y XVIII varios filósofos desarrollarán sistemas de pensamiento basados en el cartesianismo, es decir, según un método filosófico inductivo fundado en las ciencias y las matemáticas se proliferará una postura dualista que separará el cuerpo y el alma en sustancias extensas y pensantes. Para el cartesianismo la mente será la capacidad de discernir, mientras que el cuerpo será reducido a un conjunto de leyes mecánicas. Durante esta época la función de la experiencia estará determinada por la ciencia, la lógica y la subjetividad del *yo pensante* como sujeto de conocimiento. Dicho de otra manera, desde una visión antropocéntrica del mundo, en la que el hombre será centro y medida de todas las cosas, la experiencia en la modernidad será una certeza medible de un dato científico. Así, a partir de un sistema racional que rige todos los aspectos de la vida, se establecerá una relación dominante del conocimiento sobre la experiencia, se anulará la facultad mediadora de la imaginación entre sentido e intelecto, dejando al margen las posibilidades de conocimiento que surgen a partir de la sensibilidad (significado de enunciaciones no verbales) y la sensibilidad (estímulos epidérmicos) del cuerpo. El rigor del hecho científico imposibilitará la mediación entre imaginación, memoria y experiencia. Simondon apunta: “La imagen no es una realidad sin fuerzas, sin eficacia ni consecuencia [...] en la acción, en las situaciones apremiantes intensas, llenas de

¹³⁴ Charles Baudelaire, *Las flores ...*, p. 224.

¹³⁵ En Fenomenología del fin Franco Berardi expone la diferencia semántica entre sensibilidad y sensibilidad. “La *sensibility* [sensibilidad] se refiere a la habilidad para detectar significado, es decir, las implicaciones morales y conceptuales que resultan relevantes en las enunciaciones no verbales, tales como gestos, insinuaciones y situaciones existenciales. La *sensitivity* [sensitividad], por otro lado, se refiere a la habilidad para detectar implicaciones significativas en las percepciones táctiles, en los estímulos epidérmicos y en la insinuación sexual. Estas dos palabras dan acceso a las esferas de la estética y del erotismo.”, en, Franco Berardi, *op.cit.*, pp. 68-69.

peligro, de necesidades, de deseos o de temor, las imágenes intervienen con fuerza”.¹³⁶ Entonces, si producen realidad, como bien afirma Simondon, ¿por qué invalidar el poder de las imágenes y la experiencia que surge en su encuentro? Junto con el cuerpo y la imaginación, la experiencia hace de la realidad un accidente: un misterio, como ese instante desconocido al que nos introduce Proust en *La búsqueda del tiempo perdido* al recordar su infancia en Combray. Un misterio que rehúye cualquier sistema, programa o modelo racional o empírico; la experiencia de las imágenes lanza al cuerpo un enigma; a la imaginación y al pensamiento una interrogación siempre abierta. Una serie de signos que como escribe Deleuze descubre lo fortuito e inevitable del pensamiento. “Precisamente, el signo que es el objeto de un encuentro es el que ejerce sobre nosotros esta violencia. Es el azar del encuentro quien garantiza la necesidad de lo que es pensado. Como dice Proust: fortuito e inevitable.”¹³⁷ Y al lado de Proust y Baudelaire, nadie mejor que Georges Bataille para expresar por medio de la poesía la dificultad que entraña la experiencia del lenguaje: “una experiencia así, que no proviene de una revelación y en la que tampoco es revelado nada, a no ser lo desconocido”.¹³⁸

Profundicemos un poco más. Abordemos la experiencia desde otros puntos de vista. Hacia 1978, a partir de la relectura de los escritos de Benjamin, *Sobre el programa de una filosofía venidera* y *Experiencia y pobreza*, G. Agamben en el libro *Infancia e historia* retomará una serie de problemas en torno a la experiencia subrayando lo siguiente: “En cierto sentido, la expropiación de la experiencia estaba implícita en el proyecto fundamental de la ciencia moderna”.¹³⁹ Expropiación que asignará a la experiencia la función certificadora del caso observado o del experimento realizado (medir y datar procesos físicos materiales), actuando no según las leyes de la imaginación o del cuerpo, sino de acuerdo a las normas que dicta el sentido común de una realidad empírica. La ciencia selecciona, jerarquiza, compara y analiza; pero la poesía abarca el mundo porque lo siente. Se ve aquí la importancia del rol jugado por el conocimiento científico y la diferencia que entraña con la experiencia que desprende la poesía. Expropiación dirá Agamben; limitación Bataille: “Los presupuestos dogmáticos

¹³⁶ Gilbert Simondon, *op. cit.*, p.15.

¹³⁷ Gilles Deleuze, *Proust...*, p. 26.

¹³⁸ Georges Bataille, *Georges, Para leer a Georges Bataille*, Ciudad de México, FCE, 2012, p. 87.

¹³⁹ Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007, p. 13.

han puesto indebidos límites a la experiencia: aquel que sabe ya no puede ir más allá de un horizonte concebido”.¹⁴⁰ Negación, diremos nosotros, de la libertad, de la imaginación y de la sensación. De la sensibilidad y la sensibilidad que dan acceso a las esferas de la estética y el erotismo.

Así las cosas. En la modernidad, la experiencia aliada de la realidad empírica validará el hecho científico, “la ciencia moderna nace de una desconfianza sin precedentes en relación a la experiencia tal como era tradicionalmente entendida”,¹⁴¹ escribe Agamben. Desconfianza que dejará a un lado el pensamiento helénico tardío. Como el hedonismo de Epicuro, para quien la razón sin la experiencia directa e inmediata de la percepción sensorial carecerá de toda veracidad. Para Epicuro el conocimiento estará basado en la sensación.¹⁴² La influencia de Epicuro hará eco en Lucrecio y vibrará en una singular alianza entre ciencia y poesía que describe el orden del mundo. Para este pensador, el conocimiento entrañará la innegable unión entre cuerpo y pensamiento, buscando redimir al hombre de sus miedos y la falsa idolatría a los dioses.¹⁴³ Estos dos pensadores tendrán a su vez una importante resonancia en Spinoza para quien la relación entre Naturaleza, cuerpo y experiencia será fuente inagotable de conocimiento sensible.¹⁴⁴ Esta desconfianza enaltecerá el predominio de otras ideas que enmarcarán la experiencia desde una óptica radicalmente diferente al pensamiento de la tradición helenista. Así, F. Bacon denominará a la experiencia como una selva, un laberinto que hay que ordenar; Descartes la condenará por la duda y la poca fiabilidad que le otorga a los sentidos; Kant la vinculará con la física newtoniana y finalmente; Hegel la identificará con el conocimiento, es decir, para este pensador la experiencia se puede hacer, pero

¹⁴⁰ Georges Bataille, *Para leer ...*, p. 89.

¹⁴¹ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴² A diferencia de Platón o Aristóteles, “Epicuro ni siquiera confía en una supuesta veracidad de la razón. Si ésta se halla desprovista del soporte de la experiencia directa e inmediata que suministra la percepción sensorial [...]”, y, además, del conocimiento basado en sensación, considera que “el fin natural del hombre no es otro que la felicidad que se cumple en la plena satisfacción y gozo.”, en, Epicuro, *Obras completas*, Cátedra, Madrid, 2012, p. 20.

¹⁴³ Lucrecio al igual que Epicuro funda su filosofía en la importante alianza entre ciencia y poesía, medio que utilizar para exponer la manera en que opera el universo y sirve de preámbulo para exponer la unión del alma con el cuerpo y liberar al hombre del miedo, la angustia y la incertidumbre que surgen como resultado de la ignorancia ante la Naturaleza y la idolatría a los dioses. Así en el libro IV, al hablar de los simulacros y la refutación de los sentidos como medio de conocimiento apunta lo siguiente: “Encontrarás que nace la noticia de la verdad de los sentidos mismos, que al error nunca pueden inducirnos, que merecen muy grande confianza [...]”, en, Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 256.

¹⁴⁴ “En efecto, nadie ha determinado hasta aquí lo que puede el cuerpo, esto es, la experiencia no ha enseñado a nadie hasta aquí lo que el cuerpo, por las solas leyes de la Naturaleza en cuanto se le considera sólo como corpórea, puede obrar, y lo que no puede, sin ser determinado por el alma.”, en, Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Ciudad de México, FCE, 1985, p. 106.

no tener. No obstante, la experiencia menos que una herramienta científica es un *sensorium* que vincula cuerpo, imaginación y pensamiento. “La experiencia es incompatible con la certeza, y una experiencia calculable pierde inmediatamente su autoridad”,¹⁴⁵ escribe Agamben. La experiencia es indeterminada; se rige por el no saber, se encuentra en el extravío y el sinsentido, y emerge en el arte moderno como un síntoma de malestar que destruye todo discurso previo. Como bien afirma Berardi: “La etimología de la palabra *esperienza* se relaciona con el acto de atravesar, *per-ire*, que también significa “perecer”. Asimismo, podemos decir que *ex-perire* significa <<ensayar>>.”¹⁴⁶ Según Berardi, la experiencia es el proceso por el que experimentamos aquello que no conocíamos previamente y por ello a partir de este proceso podemos encontrar un significado singular, es decir la personalización del espacio y el tiempo por medio de la sensibilidad y la intuición. A partir de estas ideas, podríamos intuir que, a finales del siglo XIX, para el arte moderno la experiencia adquirió el carácter de lo imposible por que más que relacionarse con la certeza buscaba la extrañeza de lo desconocido.

Para retomar las expresiones empleadas más arriba se podría decir que la expropiación de la experiencia tendrá tres importantes implicaciones para la estética, el arte y la filosofía del siglo XX: la separación entre *nous* y *physis*; la negación de la *hýbris*; la escisión entre cuerpo y pensamiento. “Por eso quien se propusiera actualmente recuperar la experiencia tradicional, se encontraría en una situación paradójica. Pues debería comenzar ante todo por dejar de experimentar, suspender el conocimiento.”¹⁴⁷ Como apunta Agamben, paradójicamente, pareciera que la experiencia implica una impugnación; la impugnación de la propia experiencia que anula a su vez el conocimiento: “impugno en nombre de la impugnación que es la misma experiencia (la voluntad de ir hasta el fin de lo posible.)”,¹⁴⁸ escribe Bataille, al evocar la imposibilidad de la experiencia poética. Ante este panorama, pareciera necesario pensar la experiencia desde otros criterios. Pareciera que la experiencia sólo pudiera ser abordada desde un acto íntimo, *que nos quema, nos hace caer (perecer) en el abismo* y eso no puede ser otro que el acto poético. ¿Cómo abordar semejante desafío? Dirá Bataille: “La

¹⁴⁵ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁶ Franco Berardi, *op.cit.*, p. 321.

¹⁴⁷ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁸ Bataille Georges, *Para leer ...*, p.100.

experiencia interior responde a la necesidad en la que estoy –y la existencia humana conmigo– de poner todo en tela de juicio (en entredicho) sin reposo admisible”.¹⁴⁹

No sólo Bataille apelará a la poesía para evocar la experiencia interior, para *poner todo en tela de juicio*. También Benjamin, en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), se preguntará: ¿es posible la experiencia? Particularmente, ¿es posible la experiencia de la poesía en la modernidad? Sí es así, ¿cómo? Y Benjamin, al igual que Bataille, no se equivoca al abordar algo tan complejo como la experiencia en la modernidad a partir de un recorrido sensible y sensitivo por diferentes fragmentos de *Las flores del mal*: el *Spleen*, los cuadros parisienses, los ciegos, el vino y la alegoría, la rebelión y la muerte. Si nos atenemos a ciertas indicaciones de Simondon, al examinar la composición poética de Baudelaire caeremos en la cuenta de cómo ésta, al igual que los relatos de Proust, evoca la experiencia de ciertas imágenes sensoriales a través de las que accedemos a lo desconocido de la experiencia, a su esfera estética erótica.

En la obra de Baudelaire, -anota Simondon- las notaciones olfativas son frecuentes, insistentes, sin representar sin embargo una inagotable variedad comparable a las de las imágenes sonoras o visuales; de hecho, el fenómeno más corriente es el notable poder de evocación de las imágenes de los demás registros que poseen las estimulaciones olfativas o gustativas: olor de alquitrán de las rutas, sabor de resina de una pinocha colocada en la boca.¹⁵⁰

A diferencia del método científico –análisis, selección y jerarquización– la poesía destaca las fuerzas de lo activo, lo inmediato y lo singular. Como explica Deleuze, los diferentes signos que esbozan la experiencia estética serán la huella del encuentro azaroso de lo fortuito. “Los signos mundanos implican sobre todo un tiempo que perdemos: los signos amorosos involucran en especial el tiempo perdido. Los signos sensibles a menudo nos permiten recobrar el tiempo, nos lo devuelven en el seno del tiempo perdido. Los signos del arte nos dan un tiempo recobrado, tiempo original absoluto que incluye a todos los demás.”¹⁵¹ El poeta abrirá otras posibilidades para pensar la experiencia al introducirnos en la vitalidad del mundo. La poesía impugnará la realidad empírica para dar cause al devenir uno con todo lo viviente. Se ve aquí toda la influencia del romanticismo en la importancia que tendrá el poeta en la modernidad. Baudelaire no exageró demasiado cuando anunció que la experiencia era imposible. Sólo ante esa impotencia surgiría ese sinuoso camino a lo desconocido evocado por el poeta y en el que el lector será arrojado

¹⁴⁹ Bataille Georges, *Para leer ...*, p.84.

¹⁵⁰ Gilbert Simondon, *op. cit.*, p.133.

¹⁵¹ Gilles Deleuze, *Proust...*, p. 34.

a explorar figuras como la ciudad y la multitud, el juego y el azar, la técnica y el progreso. Figuras estéticas de la modernidad que anunciarán la inminente transformación en la estructura perceptiva del lector y del poeta; supervivencias y latencias que profetizan el impostergable cambio de un modo de vida.¹⁵² La prensa y el relato serán formas expresivas caracterizadas por la novedad, la claridad y la brevedad. El telégrafo, el teléfono y la fotografía serán aparatos técnicos que conferirán y someterán al sensorio humano a la experiencia del instante y lo inmediato.

Un hecho, sin embargo, sugiere que estos problemas de los que hemos hablamos se relacionan también con otras consecuencias. En la modernidad el problema de la experiencia se entrelazará con la estética, pero a finales del siglo XIX y principios del XX este problema se agudizará al introducir un aspecto aún más problemático: *la memoria*. Entonces, ¿cómo abordar la experiencia? Desbordando el campo de conocimiento. Volteando a ver otros saberes. Trazando una singular constelación en la que se bifurcan diferentes perspectivas. Mundos perceptivos diferentes y contrapuestos a la vez, pero que no dejan de tensar el pensamiento al emerger como *imágenes dialécticas*.

Profundicemos. Tres puntos de vista: filosófico, literario y psicológico. Tres obras: *Materia y memoria*, *En busca del tiempo perdido* y *Más allá del principio del placer*. Tres autores: H. Bergson, M. Proust y S. Freud. En el medio Baudelaire y Benjamín en busca de las vicisitudes de la memoria y la experiencia. Respecto de Bergson, Benjamin apunta:

[...] *Matière et mémoire* [...] considera la memoria como algo decisivo para la estructura filosófica de la experiencia [...] La filosofía de Bergson es un intento de detallar y fijar esa imagen remanente. Y nos ofrece un indicio indirecto de esa experiencia que se muestra ante los ojos de Baudelaire en la figura del lector, sin fingimientos.¹⁵³

Bergson abrirá un singular camino en la filosofía. Su pensar en torno a la intuición y la memoria, las imágenes y el cuerpo superará el positivismo al plantear una nueva filosofía y una metafísica basada en la intuición, lo dinámico y lo espontáneo. Retomando a Simondon: “Bergson y más aún Teilhard de Chardin hacen de la intuición el punto de partida de una participación real en el devenir de la vida a través de la humanidad”.¹⁵⁴ Para Bergson, la memoria será una imagen remanente, espontánea, sin fingimientos.

¹⁵² Benjamin Walter, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 186.

¹⁵³ Walter Benjamin, *El París...*, p. 187.

¹⁵⁴ Gilbert Simondon, *op. cit.*, p. 72.

Alejada de la determinación histórica o, como apunta Benjamin, ausente de lo cegador e inhóspito de la gran industria, la memoria de Bergson será un flujo de datos no conscientes. La *durée* como proceso intuitivo creativo será el punto en donde la memoria construirá el contenido de la percepción como efecto-reacción de una afección, es decir, una actualización que surge de la libre contemplación del flujo de la vida. La *durée* será una acción produciente (*physis*), en la que la intuición, al ser participe de este proceso, revelará lo subjetivo en *estado puro*. Se ve aquí todo el rol que juega Bergson en la filosofía moderna y, como bien apunta Simondon, ya no se trata de la contemplación de la unidad en su origen sino de la intuición y participación del movimiento de la vida.

En cualquier etapa de su desarrollo, -dice Simondon- el movimiento es siempre incoativo; se podría decir que lo moviente es un perpetuo origen que se prolonga, una permanente participación de sí mismo. Asimismo, la imagen, en este caso, no es simple metáfora; la intuición no es, tampoco, pura subjetividad; el sujeto descubriendo la manera en la que participa, prolonga y continúa su participación.¹⁵⁵

La actividad de lo moviente incitará a la filosofía a pensar de otra manera, a participar en lo colectivo o, si se prefiere, ser parte del movimiento de la vida. Para Bergson, “la <<subjetividad>> de las cualidades sensibles consiste sobre todo en una especie de contracción de lo real, operada por nuestra memoria”.¹⁵⁶ La *durée* de Bergson será un flujo de materia viva, en donde la memoria ya no será concebida como una reconstrucción de eventos o recuerdos sino un registro de la vida que se inscribe en el tiempo. La memoria viva y cambiante re-imagina y re-crea la duración del tiempo.

No obstante, como apunta Benjamin, el problema se complicará aún más y será retomado por Proust al añadir un aspecto que Bergson pasaría por alto: el antagonismo entre la vida activa y la vida contemplativa. A este respecto, Benjamín señala: “La *mémoire dure* de la teoría de Bergson se convierte en Proust en *mémoire involuntaire*, una memoria que es automática”.¹⁵⁷ Surge entonces lo que podríamos llamar la paradoja de la memoria. Una paradoja entre dos procesos: lo voluntario y lo involuntario. Puntualmente, entre la conciencia y lo no consciente se entablará la disputa de la conservación y la destrucción. La discusión entre el recuerdo y el *olvido activo* abrirán la percepción hacia un extrañamiento. “Toda situación enteramente nueva, —señala

¹⁵⁵ Gilbert Simondon, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁶ Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2013, p. 48.

¹⁵⁷ Walter Benjamin, *El París...*, p. 188.

Simondon— toda ruptura intensa en una situación normal constituye una ocasión de recomienzo desde cero de la clasificación perceptiva, que comienza por el desenmarañado según las valencias primitivas.”¹⁵⁸

La literatura y la poesía, al lado de la crisis que originó el impresionismo en la pintura, comenzará una revolución en el arte, que en el método literario de Proust se expondrá como un singular materialismo que someterá al mundo exterior a una suerte de análisis microscópico: “Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es justamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que le sirva para nada su bagaje”,¹⁵⁹ escribe Proust al indagar en las vicisitudes de la memoria. Para Bataille la obra de Proust será un inmanentismo, que desborda el sentido del sujeto y el objeto: “El objeto de la búsqueda de Proust está tan bien definido por la inmanencia que un método limitado a la búsqueda de objetos trascendentes pierde allí todo sentido”.¹⁶⁰ Ya no se trata de la contemplación de un realismo empírico ni mucho menos naturalista o positivista, sino de presiones de fuerzas en el sistema nervioso, registros de la memoria involuntaria y marcas materiales de lo no consciente. Lo que caracteriza a la obra de Proust será una deriva infinita que expone el choque entre objetos y sensaciones. Sobre esta idea Deleuze apunta:

Más allá de los objetos designados, más allá de las verdades inteligibles y formuladas -pero también más allá de las cadencias de asociación subjetivas y de las resurrecciones por semejanza o continuidad-, hay las esencias que son alógicas o supralógicas. Estas esencias superan tanto los estados de subjetividad como las propiedades del objeto. La esencia es lo que constituye la verdadera unidad del signo y del sentido; es la que constituye el signo en tanto que irreductible al objeto que lo emite; es la que constituye el sentido en tanto que irreductible al sujeto que lo toma.¹⁶¹

En la pintura, mezclas y relaciones manifestarán experiencias sin objeto ni sujeto reverberando el eco de ciertos momentos del proceso pictórico de Cézanne y, en otros, del pensamiento atomista de Lucrecio: “Veo subir esos grandes arcoíris —cuenta Cézanne—, esos prismas cósmicos, esa alba de nosotros mismos por encima de la nada, me saturo con ellos leyendo a Lucrecio”.¹⁶² La poesía, la pintura y la literatura pondrán en evidencia que la experiencia es una complejidad que desencadena menos respuestas

¹⁵⁸ Gilbert Simondon, *op. cit.*, p.75.

¹⁵⁹ Proust, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁰ Georges Bataille, *Para leer...*, p. 80.

¹⁶¹ Gilles Deleuze, *Proust...*, p. 49.

¹⁶² Joachim Gasquet, *Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir, 2005, p. 162.

y más preguntas: ¿cómo acceder al instante de lo no vivido? O, como dice Proust: “¿Cómo llegar a aprehenderlo?”¹⁶³ ¿Es su posibilidad o, más bien, su imposibilidad lo que desata la experiencia? Esta paradoja, entre experiencia y memoria, abrirá una encrucijada para la filosofía y la literatura. Como escribe Proust, pareciera que acceder a la *memoria involuntaria* lejos de ser una cuestión de inteligencia es producto del azar. “Así ocurre con el pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia [...] Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca.”¹⁶⁴

Por consiguiente, no es extraño que, a finales del siglo XIX y principios del XX, tanto la poesía como la literatura buscaran expresar un sentido de experiencia diferente al de la ciencia, la razón o la lógica. Un sentido de experiencia que reconocerá la relación entre memoria e imaginación y exigirá reformular la conexión entre el espacio y el tiempo. La práctica literaria abrirá una dimensión espacio temporal en donde el libre flujo de la imaginación hará evidente la presencia de la memoria involuntaria. Presencia que como escribirá Bataille “no se diferencia en nada de una ausencia.”¹⁶⁵ La experiencia del lenguaje expondrá la complejidad de un acto más íntimo: la conciliación de la vida interior y la vida exterior. Siguiendo a Proust, una diferencia de experiencia surge en el umbral que se abre entre la *vida contemplativa* y la *vida activa* cuyo efecto es la pérdida del dominio de la una sobre la otra. Transformación que se manifestará como encuentro y mezcla de la contemplación y la acción. “Lo poético es lo familiar disolviéndose en lo extraño y nosotros mismos con él”,¹⁶⁶ escribirá Bataille. Pérdida del Yo, de la diferencia entre objeto y sujeto. Pérdida que se convierte en expresión de vitalidad. Ni dualidad ni carencia, a través de la poesía la experiencia se enunciará como multiplicidad: tiempos heterogéneos mezclados por la memoria, espacios aparentemente inconexos originados en la imaginación. Latencia y supervivencia, siguiendo las ideas de Benjamin, serán manifestaciones cercanas al juego, a la fiesta, al ritual y al culto. Un conjunto de relaciones de lo plenamente vivo y lo extraordinariamente cambiante desvanecerá las diferencias categóricas para hacer evidente los intercambios corporales que ocurren en

¹⁶³ Proust, *op.cit.*, p. 68.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶⁵ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶⁶ *Idem.*

un tiempo suspendido. En la modernidad, la experiencia del lenguaje adquiere el carácter de un relato. Una fábula que al pasar de un cuerpo a otro llevará consigo la impronta *aurática* de lo no vivido. Entrelazado de espacio y tiempo que abrirá la posibilidad de experimentar los objetos, los lugares y los momentos desde una perspectiva renovada. Una presencia que, a pesar de su aparente cercanía, trae consigo la innegable impronta de lo lejano, lo olvidado y lo desconocido; rasgos de una visión heterogénea, renuente a la reproducción calculada que se apodera de los objetos y los instantes.¹⁶⁷

Podríamos decir con Benjamin que el debate en torno a la memoria no se concluiría en el diálogo entre Bergson y Proust. A propósito de la memoria involuntaria de este último surgirá el ensayo *Más allá del principio de placer*, en donde Freud argumentará que la conciencia entra en acción a partir de la presencia de las *huellas mnémicas*. Esto es, la presencia de la *memoria involuntaria* activará en la conciencia su función protectora contra los estímulos-shocks que operan sobre el cuerpo como reminiscencias, latencias o recuerdos.¹⁶⁸ “Se plantea entonces –dice Benjamin– la pregunta de cómo podría la poesía lírica estar fundamentada en una experiencia para la que la vivencia del shock se ha vuelto la regla general.”¹⁶⁹ Anteriormente dijimos que la imposibilidad de la experiencia se da en el combate entre la vida interior y la exterior, entre lo consciente y lo que no. Pero además esta lucha, o, en términos de Baudelaire, *duelo* se da entre la conciencia y el shock, es decir, en la supresión de lo desconocido, la novedad y lo extraño. Respecto al rol de las imágenes en el hábito y la recepción de novedades, Simondon señala:

Todo un conjunto de fenómenos de hábitos, en el sentido en que se entiende el término de hábito cuando se trata de una adaptación que disminuye la vigilancia, pertenece a esta génesis de modelos de neutralización de las ocurrencias perceptivas; uno se adapta al paso regular de los trenes en la noche, al ruido de las máquinas, etc., en cambio, una irregularidad en el régimen de las señales incidentes desencadena una verdadera recepción psíquica, se trate de una ocurrencia supernumeraria o de una ausencia, bastante importante para despertar a un sujeto dormido.¹⁷⁰

Las irregularidades afectan el funcionamiento habitual del régimen perceptivo desencadenando una verdadera recepción psíquica. En el caso de la poesía estas irregularidades serán reflejos del proceso creativo. El poeta al verse interpelado por el

¹⁶⁷ Walter Benjamin, *El París...*, p. 190.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 192.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 194.

¹⁷⁰ Gilbert Simondon, *op. cit.*, p. 93.

duelo entre la conciencia y las reminiscencias, latencias o recuerdos será presa de un shock que culminará en la recepción plena de lo nuevo, lo intempestivo, lo inexperimentado. “Este duelo es precisamente el proceso de creación. Es decir que Baudelaire ha puesto la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico”,¹⁷¹ escribe Benjamin. La imposibilidad de la experiencia no tiene otro camino que el abismo, “[...] sí se considera con atención, la poesía moderna –de Baudelaire– no se funda en una nueva experiencia, sino en una carencia de experiencia sin precedentes”,¹⁷² apunta Agamben. La experiencia del shock, ese umbral que resguarda lo ignoto, lo nuevo,¹⁷³ será el germen que fundamenta la poesía de Baudelaire. Germen que se esparcirá en el arte moderno y posteriormente en las vanguardias a través de formas siempre nuevas y pensamientos intempestivos. Berardi afirma que la poesía es un exceso de sentido que rompe los límites convencionales, escapa a la medida y por tanto a toda definición.¹⁷⁴ Siguiendo la pauta que marcaría Baudelaire, el simbolismo poético y el expresionismo abstracto enfatizarán el efecto envolvente de las palabras, la vibración de la materia sonora de los objetos, la sensualidad auditiva, provocando la ruptura de las cadenas que sujetan la experiencia, renovando su autenticidad y frescura.¹⁷⁵ La ruptura de las condiciones normales de experiencia no será propiamente una carencia sino una ocasión para recomenzar. ¿Por qué las vanguardias? O, más bien, la verdadera pregunta que habría que plantearse, es ¿por qué hablar de experiencia en tiempos de carencia?

Las vanguardias liberan el acto creativo de la costumbre de las convenciones clásicas. Tanto un poema como una pintura son imágenes sensibles que expresan la vitalidad de lo impensable, lo inexperimentable, lo imposible, todo aquello que reincorpora y da sentido a la experiencia. “La poesía abre el vacío al exceso del deseo. El vacío dejado por la devastación de la poesía es en nosotros la medida de un rechazo –una voluntad de exceder lo dado natural–”,¹⁷⁶ escribe Bataille. No es desde el contexto

¹⁷¹Walter Benjamin, *El París...*, p. 195.

¹⁷² Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷³ De acuerdo con Agamben: “Nuevo es algo con lo que no se puede hacer experiencia, porque yace “en el fondo de lo desconocido” [...]”, en *Ibid.*, p. 55.

¹⁷⁴ Franco Berardi, *op.cit.*, pp. 163-165.

¹⁷⁵ *Idem.*, p.165.

¹⁷⁶ Georges Bataille *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 23.

sino desde el *acto creativo* desde donde se realizará una nueva definición de estética. En este sentido, la principal intención de este ideario será aproximarse a otras maneras de pensar la estética. Una *contra-estética* que surge a partir del despojo, del juego de vaciamiento, nos introducirá en el movimiento dialéctico sensorial de lo no vivido y de lo no pensado; es decir pensar la estética desde *la voluntad de exceder lo dado*. Desde la voluntad de exceder el conocimiento empírico llegar a experimentar lo desconocido.

La experiencia de lo desconocido hará patente diversas variantes estéticas que modificarán la estructura perceptiva del espectador y el proceso creativo del artista. No obstante, lo desconocido expresa la necesidad y la exigencia de encontrar un “lugar común”. Participar en lo colectivo o, si se prefiere, ser parte del movimiento y vibración de la vida. El arte moderno evocará una comunidad que confabula la memoria y la imaginación creativa del mundo o en palabras de Cézanne: “memoria objetivada, la memoria pintada del hombre concretado en lo que ve. En la pintura vemos todo lo que el hombre ha visto. Todo lo que ha querido ver. Somos el mismo hombre”.¹⁷⁷ La extrañeza ante lo desconocido fluirá en el cuerpo, la imaginación y el pensamiento. De Baudelaire a Cézanne, de la yuxtaposición de las palabras a la yuxtaposición de los planos, en los tránsitos entre poesía y pintura se refleja esa memoria de la que todos somos parte y en donde resulta inútil pensar en pasado, presente o futuro, pues el tiempo al que pertenece es un tiempo inmemorial y eterno que se actualiza a partir de experiencia de la obra de arte.

¹⁷⁷ Joachim, Gasquet, *op. cit.*, p. 183.

II

*No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente,
o lo presente sobre lo pasado, sino imagen es aquello
en donde lo que ha sido se une como un relámpago
al ahora en una constelación.*

Benjamin

Actualmente el arte ha conquistado territorios inimaginados, dando lugar a un sinnúmero de propuestas artísticas que sobrepasan los límites de la plástica moderna. Límites o extralimitaciones que surgen a partir de la técnica, más precisamente de su reproducción.

Por ello, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin afirma:

Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia, con largos intervalos pero con intensidad creciente. Con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegará a serlo también gracias a la imprenta. Son conocidas las enormes transformaciones que la imprenta, la reproducción técnica de la escritura, ha suscitado en la literatura. Y ellas son tan sólo un caso especial, sin duda particularmente importante, de un fenómeno que se considera aquí a escala histórica universal.¹⁷⁸

La reproducción técnica dará lugar a variantes estéticas que harán evidente la fugacidad y la repetibilidad de las imágenes; nuevas formas de arte que permitirán la exhibición y extensión de sus obras. Estas variantes estéticas y técnicas desprenderán revalorizaciones del artista y el espectador, de lo público y lo privado, del tiempo y el espacio. La reproducción como fenómeno histórico; como revolución y actualización del arte dará lugar a expresiones que modificarán la estructura perceptiva, la experiencia y la sensibilidad. “Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto que fue capaz de mantener el paso del habla. Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro.”¹⁷⁹ En este punto de transformación al que alude Benjamin surge la pregunta: ¿se puede pensar el arte moderno desdeñando el arte que le antecede, la técnica anterior? ¿No es el arte un eterno resurgimiento, un relámpago, un proceso inacabado que exige repensar y replantear los estatutos consagrados del arte, de la estética; es decir su receptividad y creación?

¹⁷⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 39.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

Replantear el arte involucra también poner en cuestión sus relaciones con otros campos del conocimiento, con otros modos de reproducción. Con la técnica surge la pregunta por el medio. Es entonces propicio introducir otro gran texto sobre la reproducción técnica, más precisamente sobre el cine. En *¿Qué es el cine?*, el crítico y teórico de cine André Bazin desarrollará una serie de ideas en torno a la pintura, la fotografía y el cine. En este texto al interrogarse ¿qué es el cine? Bazin profundizará en las transformaciones que la técnica introducirá en la pintura, específicamente, al plantear problemas como la diferencia entre la percepción de la realidad y la percepción de una semejanza. Diferencias que desembocarán no sólo en una crisis técnica sino también espiritual.

La fotografía y el cine, -dice Bazin- situados en estas perspectivas sociológicas, explicarían con la mayor sencillez la gran crisis espiritual y técnica de la pintura moderna que comienza hacia mitad del siglo pasado [...] A partir de entonces la pintura se encontró dividida entre dos aspiraciones: una propiamente estética –la expresión de realidades espirituales [...] el simbolismo de las formas– y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble.¹⁸⁰

Ante este panorama que plantea Bazin parece necesario pensar el arte desde su *inactualidad y complejidad*, desde sus perspectivas espirituales, psicológicas y sociales. Condiciones que establecerán diferentes relaciones entre reflexiones antecedentes y nuevos pensamientos. Ya desde M. Duchamp se pondrá en cuestión la estética, las condiciones de la experiencia, la posibilidad de la pintura. Ante la indiferencia entre un objeto de arte y un objeto de uso, *¿cualquier cosa puede ser arte?* No necesariamente. Entonces se abrirá un amplio campo de problemas para la estética; problemas en los que su *contra* no buscará respuestas sino afirmar el poder de la creación, la imaginación, la sensibilidad y la soberanía del hombre.

Ante esto, ¿qué buscará el arte moderno? Podríamos mencionar al menos dos complejidades. Por un lado, podríamos hablar de un problema de medios y materiales. La pintura, por ejemplo, entrará en un profundo conocimiento de las técnicas y los materiales de los que dispone a fin de emplear medios que le permitan desencadenar automáticamente la sensación estética. Así, dejando a un lado aspectos secundarios como la perspectiva central, el dibujo realista, las tendencias moralizantes o la composición de escenas históricas o dramáticas, la pintura moderna pondrá en cuestión

¹⁸⁰ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1990, pp. 24-25.

la representación de lo real, resaltando la diferencia entre el objeto pintado y la apariencia del objeto real. Por otro lado, nos enfrentamos ante un problema de receptividad. La experimentación plástica buscará acortar la distancia entre el espectador y la obra. El pintor más que explicar el cuadro con palabras, buscará involucrar al espectador en el acto creativo, es decir en un proceso que a través de la relación y la actualización dará lugar a un sentido inédito. En la práctica artística será la ruptura completa con los hábitos lo que permitirá cambiar las condiciones de la experiencia estética. El pintor ya no buscará en el espectador la afirmación *se parece a* sino desencadenar la pregunta *¿qué es eso?* En otras palabras, *la dialéctica de lo no vivido* pondrá en entredicho las relaciones de un objeto con su forma y de su forma con la apariencia. La pintura moderna desprenderá un significado muy vivo de la existencia al *reunir, combinar, componer* formas y contenidos inéditos. "El arte supone la coincidencia visible del espíritu del contenido con la expresión de los elementos formales y con la del organismo formal",¹⁸¹ apuntará Paul Klee. El arte moderno expresará el poder de las imágenes con total libertad; el pintor plasmará lo que ellas son en su libre flujo. La lógica natural de "líneas geológicas"¹⁸² de Cézanne se transformará en planos rotos que aislarán al objeto de cualquier sugerencia de representación; pérdida de la perspectiva de la que emanará el cubismo sintético de Picasso. A propósito de la pintura, Bazin escribirá: "[...] con Cézanne, la forma toma nuevamente posesión de la tela, no lo hará ya atendiendo a la geometría ilusionista de la perspectiva".¹⁸³ Los lienzos de Cézanne introducirán al espectador en una dialéctica sensorial en donde la geometría ya no es medida sino *sentida*.

Con Cézanne la geometría adquirirá una cualidad sensible que no sólo refiere a la mirada sino también al tacto. Por medio de una percepción concéntrica conducida por la "medida de la tierra"¹⁸⁴ y la lógica de la Naturaleza este pintor explorará las posibilidades del medio y de los materiales. Esta cualidad óptica y táctil excederá en sus cuadros desencadenando otras relaciones del tiempo y del espacio. Esta cualidad reunirá registros de sensaciones sobre el lienzo, es decir dará cuenta de la vibración de

¹⁸¹ Paul Klee, *op.cit.*, p. 56

¹⁸² Joachim Gasquet, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸³ André Bazin, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁴ Joachim Gasquet, *op. cit.*, p. 163.

matices y tonos. Diferencia de la que surgirán formas singulares en tanto sensuales. En este sentido, Cézanne será muy importante no sólo para Picasso sino también para el resto de los pintores que le sucederán. Como, por ejemplo, Bacon, quien llevará la pintura a un nivel de sensación radical al registrar en sus lienzos *shocks de energía* producto del azar y la contingencia de la carne. Inspirado por la poesía de Esquilo, el cine de S. Eisenstein y la cronofotografía de E. Muybridge, este pintor registrará imágenes que abandonan los límites del relato o el tema psicológico, expresando “afectos y preceptos”¹⁸⁵ procedentes de la sensación; *shock de la experiencia* que imposibilita el discurso racional, ya que sólo puede vivirse sensiblemente.

La estética se transforma, muta, cambia. No se subordina al método científico ni al discurso racional tampoco a la regla academicista. Fluye al lado de la poesía. El efecto: otros modos de relacionarse con el mundo y con el arte. Las implicaciones de este movimiento serán enormes y se harán patentes, por ejemplo, en la teoría estética y poética de Valéry o, más bien su *Estésica* que se ocupará del estudio de las sensaciones, las excitaciones y las reacciones sensibles que se rehúsan a ocupar un rol definido y uniforme en la fisiología¹⁸⁶; una *Poiética* que se encargará de explorar la invención y la composición, el papel del azar, el de la reflexión, el de la imitación, la cultura, el medio, la técnica y los materiales.¹⁸⁷ Sobre este tema, Valéry escribe: “Si cogemos los problemas de frente, como en un cuerpo a cuerpo, problemas que son el del goce y el de la potencia para producir el goce, las soluciones positivas, e incluso los simples enunciados nos desafían”.¹⁸⁸

Constelaciones-problemas que sin importar el ángulo de inclinación o la velocidad de choque expresarán la alianza entre la imaginación y el deseo; su vínculo será el goce que en el arte moderno se descubre como un sexto sentido que consume, destruye y se aleja de toda norma estética anterior y como apunta Valéry: “Existe una forma de placer que no se explica; que no se circunscribe; que no se acantona ni en el órgano del sentido

¹⁸⁵ A lo largo de este ideario, tomaremos prestado los conceptos de precepto y afecto de Deleuze y Guattari para referirnos a sensaciones autónomas, puras, que emergen durante el proceso creativo. Al respecto, estos autores apuntan: Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.”, en, Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp.164-165.

¹⁸⁶ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 64.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 66.

en el que nace, ni siquiera en el dominio de la sensibilidad; que difiere de naturaleza, de intensidad, de importancia y de consecuencia, según las personas, las circunstancias, las épocas, la cultura, la edad y el medio”.¹⁸⁹

Soberanía que ya desde el arte medieval se manifiesta libre de perspectiva; experiencia descentrada (sin el sometimiento de una geometría euclidiana) expone lo extraordinario y lo exótico de los bestiarios, lo extraño e impredecible de los relatos de viaje; diferencia de lo familiar y lo diferente. Con este preámbulo el arte moderno se volcará sobre la experiencia: cuestionará lo extraño, lo imposible, lo inexperimentable; problematizará su transformación a partir de la técnica, el progreso y la civilización. “Es en el siglo XIX cuando comienza verdaderamente la crisis del realismo, –escribe Bazin– cuyo mito es actualmente Picasso y que pondrá en entredicho tanto las condiciones de existencia misma de las artes plásticas como sus fundamentos sociológicos.”¹⁹⁰ Revolución y resistencia plástica que a pesar o, más bien, gracias a la técnica se desafiará, reinventará y transformará. “El universo estético del pintor es siempre heterogéneo con relación al universo que lo rodea. El cuadro encierra un microcosmos sustancial y esencialmente diferente”,¹⁹¹ apunta Bazin.

Un microcosmos inagotable, que ni se colma ni se llena, ya que es producto del deseo. El deseo concede al arte su valor soberano y se extiende en el espectador de manera infinita: dialécticamente y sensorialmente. Eso que Baudelaire reconocerá como lo bello ya no será lo bello clásico sino lo efímero, mezcla de fugacidad y eternidad. “Queda claro entonces aquello que separa la fotografía de la pintura, –escribe Benjamin– y porque no puede haber un principio único formal de ambas: para la mirada que no puede saciarse en una pintura, la fotografía significa más bien eso que la comida al hambre; o la bebida a la sed.”¹⁹² El deseo será el diferencial entre ambas técnicas. El goce insaciable de la pintura, *goce aurático* dará pauta a otras formas de expresión. No obstante, el cine hará lo suyo y traerá a cuenta otras estructuras perceptivas antes no imaginadas, inexperimentadas e imposibles, tal como expresa Benjamín: “[...] la técnica

¹⁸⁹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁰ André Bazin, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹² Walter Benjamin, *El París...*, p. 232.

sometió al sensorio humano a una ejercitación de un tipo complejo. Y llegó en día en que las películas satisficieron una nueva y acuciante necesidad de estímulos “. ¹⁹³

La violencia temporal, es decir el ritmo acelerado de la técnica y la modificación de la vida a partir del progreso, interrogará al arte a través de dos rasgos del movimiento: el *anacronismo de la apertura (caos)* y la *simultaneidad de la aparición (orden)*. El anacronismo –en términos de Didi-Huberman– descubre la exuberancia de las imágenes. La simultaneidad de lo diverso establece un nuevo orden sensible. Los desbordamientos del tiempo y del espacio son resultado de explorar el inconsciente, subconsciente, no consciente. Esa forma poética que ya Baudelaire y Proust habían denunciado al tejer nuevas fibras temporales heterogéneas. La experiencia de la poesía que denunciará Bataille en sus escritos y que a propósito de Proust señalará: “Lo que le otorga un carácter privilegiado a la enseñanza de Proust es sin duda alguna el rigor con el cual reduce el objeto de su búsqueda al hallazgo involuntario”. ¹⁹⁴

Podríamos afirmar de cierta manera que la violencia temporal, el duelo entre conciencia y shock, o parafraseando a Proust la anulación del antagonismo entre memoria voluntaria y memoria involuntaria exponen lo múltiple de la experiencia (su exceso): *hallazgo involuntario* de lo pensable y lo sensible. La violencia, ese combate entre lo consiente y lo que *no es*, descubre la extrañeza ante las formas, introduciendo a la percepción en un movimiento heurístico de exploración, ensayo y creación que modifica su estructura. La violencia temporal expresa la potencia de las imágenes que al fluir libremente emergen como *un relámpago* en su modo dialéctico. ¿Dialéctico? Retomando algunos planteamientos en torno a la dialéctica y a las imágenes, Didi-Huberman, en el texto *Cuando las imágenes toman posición*, apunta que en el pensamiento griego antiguo el verbo *dialegestai* significaba “convertir, introducir una diferencia (*dia*) en el discurso (*logos*)” ¹⁹⁵, pero esta confrontación entre diferencias u opiniones divergentes tenía, como finalidad, lograr un acuerdo mutuo sobre un sentido admitido como verdad. ¹⁹⁶ No obstante, para el arte moderno –y para el desarrollo de esta investigación– el significado de dialéctica tendrá otros significados y otras finalidades que

¹⁹³ Walter Benjamin, *El París...*, p. 214.

¹⁹⁴ Georges Bataille, *Para leer...*, p. 80.

¹⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p.104.

¹⁹⁶ *Idem.*

no sólo se distanciarán de los conceptos griegos sino también de la dialéctica hegeliana y marxista: “correspondencias” en Baudelaire, “afinidades electivas” en Benjamin, los “desgarros” en Bataille o las “atracciones” en Eisenstein.¹⁹⁷ Basta mirar –escribe Didi-Huberman– el teatro de Brecht para darse cuenta cómo la dialéctica adquiere una connotación diferente a la verdad y al acuerdo. Para Brecht y para el artista moderno la dialéctica implicará fabricar heterogeneidades. “Una forma de exponer la verdad desorganizando –y no explicando– las cosas.”¹⁹⁸ Un proceso de conflicto que reactiva contradicciones sin buscar su resolución ni su síntesis sino su problematización a partir del montaje de diferencias. La dialéctica en el arte moderno será la posibilidad de dotar de un nuevo sentido a las cosas, de interrogar, participar y crear por montaje un medio de expresión extremadamente variado.

“No es necesario decir que hay objetos históricos mostrando tal o cual duración: es necesario comprender que en *cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran*, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros.”¹⁹⁹ Si como afirma Benjamin la imagen dialéctica expresa el encuentro entre tiempo heterogéneos, entonces podríamos esperar que ésta entreteja un lazo entre tiempo y espacio, entre percepción y sensibilidad. La virtud de las imágenes capta la *physis* y la *hybris*. La violencia temporal expone un sentido sintomático que, retomando a Didi-Huberman, consiste en la aparición de lo no observado.

Pero ¿qué es un síntoma sino justamente la extraña conjunción de esas dos duraciones heterogéneas: la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia (islote de inmovilismo)? ¿Qué es un síntoma sino precisamente la extraña conjunción de la diferencia y repetición?²⁰⁰

Apertura a una complejidad de ritmos, latencias y crisis. Aparición de movimientos que recomienzan el pensamiento. El arte moderno nos introduce en un movimiento de doble régimen: de complejidad y de inactualidad. Movimiento que desborda la relación entre objeto y sujeto, mezclándolos en un relámpago como la correspondencia entre Vincent y Théo:

Por lo que respecta a ser “hombre interior y espiritual”, ¿no se podría desarrollar este estado en uno mismo por el conocimiento de la historia en general y de personalidades determinadas de todos los tiempo en particular, desde la historia sagrada hasta la de la Revolución, y de la Odisea

¹⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*, p.108.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, p. 66.

²⁰⁰ *Idem.*

hasta los libros de Dickens y Michelet? ¿Y no se podría sacar alguna enseñanza de la obra de hombres como Rembrandt o de las *Malas hierbas* de Breton o Las horas de la jornada de Millet [...]?

La imagen dialéctica no cuenta una historia progresiva y evolucionista de la forma, sino bifurcaciones, inflexiones y choques que dan cuenta de la experiencia del tiempo y del espacio. Por nuestra parte diremos que la imagen dialéctica es una apertura momentánea que propone otra narrativa al experimentar una nueva comprensión del tiempo: las diferencias, los choques entre ellas, sus confrontaciones y sus conflictos, esto es fabricar heterogeneidades por medio del montaje. La imagen dialéctica es un cleidoscopio de diferentes momentos de la existencia del hombre que al confrontarse adquieren un sentido renovado. La novedad, en el sentido de Foucault o lo intempestivo de Nietzsche, desborda el curso habitual de las cosas.

Foucault es un gran filósofo –dice Deleuze– porque utiliza la historia a favor de otra cosa: como decía Nietzsche, obrar contra el tiempo, y también en el tiempo, a favor –espero– de un tiempo futuro. Porque lo que según Foucault aparece como lo actual o lo nuevo es lo que Nietzsche llamaba lo intempestivo, lo inactual, este devenir que se bifurca con respecto a la historia, ese diagnóstico que toma el relevo del análisis por otras vías. No, no se trata de predecir sino de estar atentos a lo desconocido que llama a nuestra puerta.²⁰¹

En este sentido, la modernidad entendida por el arte propone otros modos de expresión al descomponer, desarticular el orden del sentido común. Lo actual y lo nuevo, lo intempestivo y desconocido. La imagen dialéctica resulta de lo material y lo espiritual del hombre y de las cosas (efecto-reacción): “La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas.”²⁰² Ante el tiempo, como escribe Didi-Huberman, la pintura moderna abre un intervalo que no es más el de lo *bello* sino el del *accidente, lo extraño, lo desconocido*; percepción del devenir, ruptura de estatutos fijos, un movimiento que otorga un sentido diferente a los seres y a las cosas en su variedad y evanescencia. Las imágenes dialécticas resultan del montaje de la memoria, de la reordenación del sentido en algo inédito que se desprende de la jerarquía o la funcionalidad que ordinariamente se les asigna a los eventos.

Producir una imagen dialéctica, -escribe Didi-Huberman– es hacer un llamado al Otrora, es aceptar el choque de la memoria que rechaza someterse o “volver” al pasado [...] Es criticar la modernidad (el olvido del aura) por un acto de la memoria, y es al mismo tiempo criticar el arcaísmo (la nostalgia del aura) por un acto de invención, de sustitución esencialmente modernos.²⁰³

²⁰¹ Gilles Deleuze, *Dos regímenes...*, p. 311.

²⁰² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, p. 166.

²⁰³ *Ibid*, p., 355.

Las imágenes dialécticas no intentan resolver confrontaciones sino exponerlas. Las imágenes dialécticas son una crítica que conjunta un acto de memoria y un acto de invención en una experiencia singular. Por tanto, son resultado de un desafío tanto para el artista como para el espectador. Un desafío que invita a interrogar, problematizar y descomponer los regímenes establecidos. Un poema, un cuadro, una foto, un filme, un estribillo son imágenes dialécticas que exhiben la oposición de estructuras, dimensiones, materiales y formas; son huellas que exponen lo imposible de ese punto de relación en que se originaron; un shock que expresa el dinamismo del pensamiento puro. Estructura mítica y de supervivencia que convoca no al tiempo sino series de tiempo, yuxtaposición de espacios y niveles de sensación. “¿Buscar? –escribe Proust–No sólo buscar, crear.”²⁰⁴ Entonces la memoria se articula como crítica y problematización que se torna montaje e invención. Choque y ruptura del proceso creativo que pone en cuestión incluso a la misma memoria.

²⁰⁴ Proust, *op.cit.*, p. 68.

1.3 EL DESPOJO O EL JUEGO DEL VACIAMIENTO

I

*En el fondo el fenómeno estético es sencillo;
para ser poeta basta con tener la capacidad
de estar viendo constantemente un juego viviente
y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus;
para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo
y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.*

Nietzsche

La abundancia de tendencias que constituyen el arte es síntoma de su extraordinaria vitalidad. Las razones pueden buscarse en al menos tres diferentes momentos: el tiempo del ídolo en el que la presencia de las imágenes tendrá un sentido sobrenatural y trascendente, mágico y protector; el tiempo histórico del arte centrado en la representación de lo real a través de reglas academicistas fundamentadas por la tradición científica, la observación y contemplación del mundo; el tiempo de los simulacros, de la máquina y la técnica, acontecimiento visual de la percepción. Dicho con otras palabras: en la Edad Media la fe secular alejará al sujeto, el artista someterá sus preocupaciones personales y creativas a la realidad conceptual y divina aceptada universalmente que determinará los parámetros oficiales de creación; en el Renacimiento la renovación en las concepciones de la ciencias naturales, la difusión de ideas en torno al humanismo, la reivindicación de algunos elemento de la cultura clásica griega y romana y la libre contemplación de la naturaleza romperán con el estilo medieval; no obstante, el arte moderno, posteriormente, las vanguardias disociarán y descentrarán al sujeto haciendo evidentes otras relaciones con su entorno. Ante esta perspectiva no resulta extraño que la sensibilidad estética se transformara. En la modernidad tardía el artista renunciará a representar copias de la realidad y en cambio sugerirá la presencia de simulacros que danzan, gesticulan y juegan con los sentidos. A propósito de los simulacros, recordemos lo que dice Deleuze en *Lógica del sentido*: “Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza,

conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética”.²⁰⁵

Se presente lo que se ponen aquí en cuestión: el pecado. Dicho con otras palabras, la pérdida de la moral, la pérdida de Dios, la pérdida del Yo revelará vivir la existencia estética como un juego. Constituirá una transformación al entrar en contacto con otros cuerpos. Apenas sería exagerado decir que implicará dramatizar pensamientos. Vivir el juego de la invención y la imaginación, sentir el impulso de transformarse, será un desafío peligroso que pondrá en evidencia síntomas que exigirán una nueva posición del sujeto: no ser un individuo aislado sino rodeado por la muchedumbre, por las mezclas que explican la relación de los unos con los otros; entrañará construir la ética a partir de la estética; construir lo social a partir del arte, ya que como escribe Schelling: “no hay estudio más social que el de arte”.²⁰⁶

Es, pues, verdad que el juego inevitablemente nos lleva una vez más al tema de la experiencia estética. Antes expresamos que la pérdida del Yo, la indiferencia entre objeto y sujeto, lo múltiple de la experiencia –o su imposibilidad– eran motivos más cercanos a la idea de fiesta, ritual y culto, es decir a un *acto de fabulación* (invención) que no cuenta historias sino las reinstala, las recupera y las reincorpora como imágenes que pasan de un cuerpo a otro, de un tiempo a otro. Asimismo, recordemos que, en sus escritos sobre Baudelaire, Benjamin resaltará la importancia del juego y el azar en su poesía. Pero, ¿es lícito preguntarse por la importancia del juego en el arte moderno? ¿No pareciera, más bien, que la técnica fotográfica y, posteriormente, la del cine borrarían toda posibilidad de juego, fiesta y culto? Es decir ¿la destrucción del *arte aurático*?

Anteriormente hemos señalado que *la experiencia del shock* exigiría una *desfundamentación*: la desaparición del hábito de la memoria voluntaria para dar lugar al tiempo de la memoria involuntaria y la imaginación. Un hecho, sin embargo, sugiere que en este tránsito la paradoja del tiempo termina por desplegarse y comienza *la puesta en cuestión en todos los sentidos*. Si la reminiscencia nos introdujo en el tiempo de lo no vivido era tan sólo a manera de preludio, bajo la condición de desaparecer, para dar lugar

²⁰⁵ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 259.

²⁰⁶ Schelling, *Filosofía del arte...*, p. 7.

a lo diferente, a lo que antes no existía. Para dar lugar a la plenitud de la experiencia y el pensamiento, la imaginación y la invención. Con respecto a la obra de Proust y la memoria involuntaria Deleuze afirma: “Cierto es que los signos sensibles que se explican por a memoria forman <<un principio de arte>>, nos colocan <<en el camino del arte>>. Nuestro aprendizaje nunca encontraría su resultado en el arte, si no pasase por estos signos que nos anticipan el tiempo recobrado y nos preparan para la plenitud de las Ideas estéticas”.²⁰⁷ La reminiscencia nos introdujo en *el corazón del proceso creativo* para dar lugar algo más. Pero reflexionemos sobre el tiempo. Volvamos una vez más al pensamiento de Deleuze, esta vez a la obra *Diferencia y Repetición*. Partiendo de una crítica al sentido que la metafísica otorgó al concepto de diferencia, este autor abordará otras concepciones del tiempo que ya no remitirán a un orden cronológico, lógico o habitual de la experiencia.

“[...] 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”.²⁰⁸

En este tiempo que evoca Deleuze aparece el caos. Una fractura que entrafña tiempos heterogéneos y espacios inconexos. La imagen de lo imprevisto y de lo diverso surge en esta fractura. Anacronismo (apertura a la experiencia de lo desconocido emprendida por la imaginación y la memoria) y simultaneidad (aparición) que enuncia un nuevo orden del mundo o, si se prefiere, una percepción sensible del mundo que refleja la experiencia y la participación del azar y lo fortuito. Es el tiempo de los simulacros, de las mezclas, los encuentros. Es el tiempo en el que el arte excede lo existente al crear lo que no existía.

Al respecto Deleuze escribe:

La esencia artística nos descubre un tiempo original que supera sus series y sus dimensiones. Es un tiempo <<complicado>> en la propia esencia, idéntico a la eternidad. Cuando hablamos de un <<tiempo recobrado>> en la obra de arte, nos referimos a este tiempo primordial, que se opone al tiempo desplegado y desenvuelto, es decir, al tiempo sucesivo que pasa, al tiempo que se pierde en general.²⁰⁹

Ante esta perspectiva es imposible dejar de pensar en los orígenes del arte. A propósito del juego, en el escrito *Lascaux o el nacimiento del arte*, Bataille nos introducirá en los albores del arte, en ese misterioso y mágico mundo de las imágenes que, al interior de

²⁰⁷ Gilles Deleuze, *Proust...*, p.67.

²⁰⁸ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2002, p.145.

²⁰⁹ Gilles Deleuze, *Proust...*, p. 75.

la cueva de Lascaux, develará la fuerza de la genialidad, la imaginación y la sensación, cuya inminente consecuencia es la creación. Consecuencia que brota a partir de la libertad del juego, de la intensidad del deseo y de la transgresión de lo dado. Así dirá Bataille: “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”.²¹⁰ ¿Porqué hablar del deseo, de la soberanía y del arte? El deseo desborda la estructura mental y perceptiva dando lugar a otros modos de concebir y construir lo real. Hace presente diferentes niveles de sensaciones que de cierta manera pueden considerarse *puras* (inéditas): fuera del clisé, del prejuicio, de lo ya conocido. Si decimos que en el arte el hombre vuelve a su soberanía es porque el arte irrumpe lo convencional, lo habitual y normal. En la modernidad las expresiones artísticas buscarán dar batalla a la homogeneidad que el capitalismo, el progreso y la civilización instituyen en la vida del hombre; el arte buscará dar otro sentido de modernidad. Para hilar más finamente estas ideas en torno al juego, y profundizar en la problemática del arte y la experiencia, vale la pena recordar esto que es sorprendente. En el libro *¿Qué es la filosofía?* (1991) Deleuze y Guattari señalarán resonancias y diferencias entre filosofía, ciencia y arte, respecto al arte y las sensaciones apuntan: “El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva [...] Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensación, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*”.²¹¹

Como escriben estos pensadores, el arte es un compuesto de sensaciones que se conserva en el tiempo. No obstante, lo que caracteriza este compuesto no atiende a la cronología del tiempo, sino a tiempos heterogéneos que proceden del libre juego de la imaginación y la sensación; de diferentes materialidades (dúctiles) que al mezclarse darán lugar a una experiencia estética singular y espiritual. Ahora bien, el juego entre sensaciones dará forma no sólo al tiempo también signará el espacio. Y esta coincidencia implicará también pensar en el modo en que opera la Naturaleza: “no solamente los animales juegan, –escribe Bataille– la *naturaleza* entera puede ser contemplada como un juego”.²¹² La Naturaleza es plena y vasta, su modo de ser es el exceso y el derroche

²¹⁰ Georges Bataille, *Para leer ...*, p.154.

²¹¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.164.

²¹² Georges Bataille, *La felicidad...*, p.186.

que colma al mundo de formas inútiles, bellas o monstruosa sin finalidad ni razón. De hecho, no sería descabellado considerar que la Naturaleza, al igual que el arte, manifiesta “bloques de sensaciones”, compuestos de *perceptos* y *afectos* que, más que percepciones o sentimientos que experimenta un sujeto, son seres que valen por sí mismos. De hecho, exceden cualquier vivencia y son independientes de quienes los experimentaron. Los *perceptos* y *afectos* transgreden lo habitual al manifestar, como en las cuevas de Lascaux, la exuberancia de la vida; el impulso vital. O, incluso, en palabras de Van Gogh al sentir las cosas mismas.

Las sensaciones, perceptos y afectos –señalan Deleuze y Guattari– son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es el mismo un compuesto de perceptos y de afectos.²¹³

Como se observa, el juego *desenreda, libera, y vacía* la memoria. Y en ese desenmarañamiento de tensiones el juego, escribe 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”.²¹⁴ El juego impugna cualquier necesidad, salvo la necesidad del juego mismo. Por tanto, manifiesta el gesto soberano de la experiencia o, más bien, su impugnación a partir de la que surge lo no experimentado aún, el pensamiento en su plenitud. Por consiguiente, no es extraño pensar que la relación entre experiencia y juego no podría ser otra que la impugnación. Impugnación del conocimiento; impugnación de la necesidad; impugnación de la utilidad. Juego y experiencia, detonadores de lo nuevo, son la materia que activa y renueva el proceso creativo. Si nos atenemos a estas indicaciones, y volvemos a la obra de Proust, veremos que lo que caracteriza *En busca del tiempo perdido* no son los registros mnémicos sino esencias (perceptos y afectos), como apuntan Deleuze y Guattari: “Sólo se alcanza el percepto o el afecto como seres autónomos y suficientes que ya nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado: Combray tal como jamás fue vivido, como jamás es ni será, Combray como catedral o monumento”.²¹⁵ Los signos sensibles de la memoria determinan relaciones entre objetos diferentes, desenvuelven el tiempo pero aún son signos de la vida y no del arte. Es decir, son signos asociativos,

²¹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?...*, p.165.

²¹⁴ Georges Bataille, *La felicidad...*, p.192.

²¹⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?...*, p.169.

contingentes y exteriores de la propia esencia que aún no han sido desmaterializados, espiritualizados e interiorizados. La gran aportación de la memoria voluntaria es romper con la percepción consciente y la memoria voluntaria, por ello es un aprendizaje para para la revelación final del arte.²¹⁶

El juego acciona la energía excedente del artista, *expresa la potencia vital*. “Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones”,²¹⁷ sostienen Deleuze y Guattari. El juego ejecuta un acto de creación de realidad sensible que conduce tanto al artista como al espectador a transgredirse al punto de excederse, agotarse, derrocharse, vaciarse. En resumidas cuentas, el artista es un *médium* y como observa 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.”²¹⁸ Por medio del juego, cuyo fin no depende más que de sí mismo, el artista transmite la virtud, la gracia y el esplendor de la vida. Lo inútil y lo desinteresado que no busca más fin que sí mismo. “La finalidad del arte, –escriben Deleuze y Guattari– con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro.”²¹⁹

El juego entre los materiales, el medio y el artista; entre el artista y el espectador son posibilidades que se vuelven presente, lo sensible adquiere el sentido de una experiencia inédita. En esta nueva postura, la estética mutará, se transformará, se vaciará. Frente a la obra de arte moderna, la *Estésica* de Valéry, al igual que la manera de sentir de Baudelaire, intuirán otra composición de la estructura perceptiva. El *percepto* manifestará los juegos del deseo. El *afecto* modulará la fecundidad y la voluptuosidad de la imaginación en un compuesto de sensaciones que tiene vida por sí mismo. Al respecto, Valéry escribe: “La alianza de una forma, de una materia, de un pensamiento, de una acción, de una pasión; la ausencia de un fin determinado y de ningún acabamiento que pueda expresarse en nociones finitas; un deseo y su recompensa regenerándose el uno por el otro; ese deseo convirtiéndose en creador y por ello, causa de sí”.²²⁰ Esta alianza expresa una acción sin *ningún acabamiento*, esta ausencia conduce a una alteración

²¹⁶ Gilles Deleuze, *Proust...*, pp. 76-78.

²¹⁷ *Ibid.*, p.167.

²¹⁸ Paul Klee, *op. cit.*, p. 64.

²¹⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?...*, p.168.

²²⁰ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 49.

fundamental en la sensibilidad. Como escribe Lavaniegos a propósito de Kandinsky y el arte abstracto:

Es necesario añadir que esta eclosión abstraccionista no es una intervención *ex nihilo* de la modernidad, sino que auténticamente consiste en una “recreación” o “renacimiento” de un sentido, cause y dimensión transhistórica –propriadamente ontológica– inherente al surgimiento y devenir del arte mismo; por eso su versión moderna en el arte es un movimiento de revalorización o reconfiguración específicamente histórica, de una dimensión arcaica y arcana de la imaginación artística humana, presente en todas las latitudes y todos los tiempos.²²¹

Diferentes devenires de la abstracción y la figuración son consecuencia de la búsqueda; de la imposibilidad de querer atrapar aquello que aparece y a la vez desaparece. La posibilidad de captar ese instante alterante y cambiante que se oculta a la homogeneización de los objetos y de los sujetos. Se ve aquí toda la importancia del juego no sólo para el arte moderno, sino para el arte en general, es decir de la presencia de lo perturbador, lo sagrado y lo divino que disuelve todo sujeto en objeto y hace posible la experiencia de lo desconocido.

Para salir de las percepciones vividas –afirman Deleuze y Guattari– no basta evidentemente con la memoria, que sólo invoca percepciones antiguas, ni con una memoria involuntaria que añade la reminiscencia como factor conservante del presente. La memoria interviene muy poco en el arte (incluso y sobre todo en Proust.)²²²

El instante de lo desconocido es un momento de transgresión y vaciamiento de la memoria. El juego es un tiempo de suspensión de todo recuerdo; un tiempo de excitación provocado por la fascinación de participar y ser parte de la vida. La experiencia de lo desconocido es la puesta en juego del hombre y, en ese instante de suspensión, el arte adquiere la forma de transgresión. Y no es de poca atención que tanto Nietzsche como Bataille insistan en la importancia del juego y la fiesta en el acto creativo. Al respecto, escribe Nietzsche: “Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza”.²²³ Juego y fiesta son actos de vaciamiento que niegan la homogeneidad de la experiencia. El juego manifiesta los *estallidos de la vida*. La fiesta hace audible el clamor del ser. Juego y fiesta son imágenes vitales de lo que sobrepasa al hombre. La búsqueda por retornar a la experiencia del juego y la fiesta es lo que en el fondo anuncia la práctica del arte moderno. “Cada obra de arte –dice Bataille– tiene aisladamente un sentido independiente del deseo de

²²¹ Manuel Lavaniegos, *op.cit.*, p. 35.

²²² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?...*, p.168.

²²³ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 282.

portento que le es común con todas las demás. 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.”²²⁴ El arte moderno emprenderá un juego de vaciamiento que explorará, afirmará y suscitará lo que era antes y al mismo tiempo lo que aún no es, y en esta conmoción creadora develará otras relaciones de tiempos y conexiones de espacios. En este sentido, Deleuze y Guattari apuntarán: “Bien es verdad que toda obra de arte es un *monumento*, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones [...] El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación”.²²⁵ El *shock de la experiencia* se centra en el corazón del proceso creativo porque borra toda memoria para dar lugar al curso de lo desconocido en donde entra en acción el pensamiento pleno. Dicho de otro modo, en el juego de vaciamiento – de afecciones y percepciones– el artista capta, arrebatada y exprime *perceptos* y *afectos* de los que surgirán compuestos de sensaciones autónomos, inexperimentables en tanto singulares, es decir, inauguran un nuevo sentido de experiencia.

²²⁴ Georges Bataille, *Para leer ...*, p. 392.

²²⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?...*, p.169.

II

Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez.

Nietzsche

Anteriormente al hablar de momentos del arte de ninguna manera lo expresamos en sentido cronológico sino más bien sintomático, simultáneo y anacrónico; es decir, como un movimiento vivo de la historia y del arte que se reinstala, recupera y reincorpora. En este sentido, la pregunta que debería plantearse es: ¿qué exigencias y qué implicaciones tienen en la modernidad estas transformaciones de la experiencia estética y reformulaciones de las posibilidades teóricas? Por ejemplo, en la pintura, la exigencia de la forma tendrá tres importantes implicaciones: exclusión de temas literarios, por un lado; restricción de la representación tridimensional según principios escultóricos, por el otro; incluso, la imitación verosímil y exacta de los objetos será algo inaceptable. Para expresar la autonomía de la forma será necesario expresar las propiedades cromáticas de los colores y las limitantes de la superficie plana. En otras palabras, crear, elegir y circunscribir el proceso creativo según la experiencia del artista en concordancia con la autocritica del medio. La autocritica de la pintura exigirá una percepción variable y flexible capaz de participar activamente en las transformaciones que el mismo proceso creativo desprende. De este modo surgirán otras estructuras perceptivas que interrogarán a las obras y a los artistas. Interrogación que, sin eliminar su valor intelectual, exigirá al artista y al espectador abrirse *a un no sé qué más* de su sentido habitual; *no sé qué más* que suprimirá todo prejuicio, reinstalando el conocimiento previo en algo totalmente diferente. De cierta manera, una idea que Valéry denominará como *un caso de gracia* entre dos sensaciones que acompañan al fenómeno estético:

Ahora bien, ese sentimiento contradictorio existe en el grado más elevado en el artista: es una condición de toda obra. El artista vive en la intimidad de *su* arbitrariedad y en la espera de *su* necesidad. La pide en todo instante; la obtiene en las circunstancias más imprevistas, las más insignificantes [...] lo que nos parece *haber podido no ser* se impone a nosotros con la misma potencia de *lo que no podía no ser, y que debía ser lo que es.*²²⁶

²²⁶ Paul Valéry, *op. cit.*, pp. 62-63.

Entre la necesidad y la arbitrariedad se suscitará el vagabundeo sensorial que pone a prueba lo histórico, lo estético y el arte, involucrándolos en un juego de vaciamiento que los reinstala, recupera y reincorpora al mezclar lo habitual con *algo más* que brota del vacío y, por tanto, escapa a toda definición. Por su parte, Deleuze afirma:

Una obra es siempre la creación de espacios y tiempos nuevos [...] Una obra está llamada a hacer surgir los problemas y las preguntas en que estamos metidos, no a darles respuesta. Una obra es una nueva sintaxis, lo que es mucho más importante que el vocabulario y forja una lengua extranjera dentro de una lengua.²²⁷

Una nueva sintaxis en la que el estilo expresa una serie de problemas y preguntas que conciernen al hombre y reflejan la situación en que se encuentra: la civilización, el progreso, las guerras. “El estilo –dice Klee– es la actitud del hombre para con los asuntos de aquí en la tierra o del más allá.”²²⁸ El estilo expresa la energía vital de exceder lo dado y transformar el arte, dar otro sentido a la vida. El estilo expresa la posición política, social y estética del hombre en el mundo. Significa también la actualización de la relación que existe entre arte, juego y técnica.

Pero no nos equivoquemos. El arte no evoluciona. Problematiza y cuestiona, y en ese proceso –*de vaciamiento*– muta, se transforma y se afirma soberano. En estos tránsitos, o *bifurcaciones del arte*, vemos que la plástica estará primero en armonía con los sentimientos religiosos, en la obsesión por captar lo invisible que se volverá perpetuo al hacerse visible. El Renacimiento hará del arte una realidad, un presente, una apariencia que podrá ser representable y perfectible. No obstante, el arte moderno tomará conciencia de su soberanía: dejará de ser aliado de la iglesia, de los mecenazgos de los reyes o los patrocinios de la burguesía; dejará de representar iconos o figurar anécdotas míticas o históricas. En otras palabras, dejará de ignorar la vida para participar en ella, comprenderla a partir de su propia experiencia. Como anteriormente se indicó, el academicismo dejaba al lado cuestiones importantes que podrían provocar controversia, concentrando su atención en detalles formales que repetían temáticas, que se reproducían en cientos de obras. Tal es el caso, por ejemplo, de la diferencia entre la representación neoclásica academicista de aspectos mitológicos griegos con Jacques-Louis David y la expresión de compuestos de sensaciones con Cézanne; es la diferencia también entre contemplar una obra clasicista como *El juramento de los Horacios* de

²²⁷ Gilles Deleuze, *Dos regímenes...*, p. 260.

²²⁸ Paul Klee, *op. cit.*, p. 47.

David (1784) y explorar sensualmente *Una moderna Olimpia* de Cézanne (1873). Dos maneras diferentes de ver el mundo que reflejan transformaciones estéticas de la pintura. Frente a la pintura academicista, Cézanne afirmará: “La pintura se perdió, cuando quiso ser sobria, relamida, con David. Es lo que más me horroriza”.²²⁹

Se entiende, empero, que estos rasgos que expresará el arte moderno no buscarán conducir al receptor a la persuasión, sino a la exaltación de un pensamiento autónomo, de sensaciones imprevistas y de imaginaciones anárquicas. Estos diferenciales de la estructura perceptiva provocarán lo inesperado, causa de toda admiración en el arte. Imprevisibilidad que es el efecto del violento choque de lo familiar con lo extraño y como afirman Deleuze y Guattari: “Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él”.²³⁰ La improvisación se escapa a toda racionalización, obrando más bien sobre ella, modificándola, transformándola en una potencia *suprarracional* que ya Kant habría anunciado como lo sublime dinámico de la forma de la Naturaleza. El pintor moderno buscará el éxtasis de las imágenes: sustanciación de lo real; suspensión de formas determinadas; dejarse penetrar y penetrar en lo otro. Las montañas, el mar, el sol, el cielo en los lienzos de Klee. La vitalidad de la piel, la carne y el cuerpo en Francis Bacon. En Picasso el amor y dolor, el furor y la ira serán afectos indiscernibles. De Cézanne a Van Gogh, de Picasso a Bacon surgirán figuras estéticas cuya composición no busca imitar sino crear lo real. Hacer visible lo invisible.

Desde los holandeses –Veermer o Van Dyck– la obsesión por la realidad acompañará a la pintura. No obstante, la aparición de la fotografía, posteriormente del cine, pondrá en crisis la práctica pictórica. Tal vez, como dirá Benjamin, la invasión de la fotografía en el terreno del arte no será el detonante de la crisis de la pintura²³¹, pero si será un síntoma que provocará su reinención. Aún cuando la técnica siempre ha estado al lado del arte –impresión, xilografía, litografía o grabado–, el movimiento que ejerce en la modernidad tardía repercutirá en la pintura de manera inimaginada al captar no sólo lo real sino el movimiento real: “[...] el dadaísmo –dice Benjamin– intentó generar con los medios de la pintura (o de la literatura, en su caso) los efectos que el público encuentra

²²⁹ Joaquim Gasquet, *op.cit.*, p. 200.

²³⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 318.

²³¹ Para Benjamin más que por la aparición de la fotografía, la pintura entra en crisis al no estar en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea., en Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 83.

ahora en el cine”.²³² Pero también el cubismo y el futurismo replicarán, a su manera, algunas prácticas del cine para penetrar en la realidad por medio de un sistema de aparatos.²³³

Vemos así que la técnica no sólo influirá en la conciencia misma del arte, sino que también transformará, actuará y modificará la estructura de la percepción sensible. “Dentro de largos periodos históricos –escribe Benjamin– junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial.”²³⁴ Es innegable que los medios de reproducción son fuentes de conocimiento que modifican la manera en que percibimos las cosas. *Crean vacío*. Ya Muybridge, sin ser esa su intención, introducirá grandes aportaciones al cine al crear la cronofotografía para profundizar en el movimiento de los cuerpos. En la modernidad, la reproducción fotográfica o cinematográfica se convertirá para algunos, como Baudelaire o Gauguin²³⁵, en síntoma mortal, en un signo de empobrecimiento para la estructura perceptiva. No obstante, para otros, entre ellos Benjamin, representará un signo de innovación y actualización, una *atrofia perceptiva* dirá Benjamin que modificará, los alcances de la imaginación y la fantasía al variar la relación entre la experiencia óptica y táctil.

En todo caso debemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿qué relación guarda el operador con el pintor? Para responderla, permitámonos una construcción auxiliar basada en el concepto de operador que es usual en cirugía. El cirujano representa uno de los polos de un orden cuyo otro polo lo ocupa el mago. La actitud del mago que cura al enfermo poniendo su mano sobre él es diferente de la del cirujano que practica una intervención en el mismo.²³⁶

Ante la técnica, más precisamente ante la fotografía, la pintura ejercerá un acto de resistencia y divergencia. No buscará copiar la técnica fotográfica sino más bien cuestionará sus propias posibilidades técnicas. Buscará la inmersión en la realidad desde sus propios medios para captar, sacar, exprimir o succionar la intimidad de las cosas. “El pintor –escribe Benjamin– observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado”.²³⁷ Es decir, en la pugna entre la imagen total y la imagen fragmentada, la pintura retornará a la experiencia de lo sublime, pero desde lo accidental, lo sórdido,

²³² Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 89.

²³³ *Ibid.*, p. 91.

²³⁴ *Ibid.*, p. 46.

²³⁵ “Llegaron las máquinas y el arte se fue; y estoy lejos de pensar que la fotografía nos será propicia.”, en Paul Gauguin, *op. cit.*, p. 127.

²³⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 80.

²³⁷ *Idem.*

lo abyecto, lo más diverso. Entre la imagen total y la imagen despedazada prevalecerá la experiencia de lo desconocido haciendo patente las posibilidades de la imaginación que surgen a partir del cuerpo. Lo suprasensible reconocerá las potencias del cuerpo, eso que ya Spinoza habría indicado en su *Ética*, que luego Nietzsche nos recordará y que tiempo después problematizará Deleuze en su filosofía.

A medida que el arte delinea un nuevo campo de acción, surgirán debates en torno a la estética, a su reflexión conceptual también a su relación con la técnica. Es preciso recordar que el dadaísmo y principalmente Duchamp introducirán en la perspectiva del arte la voluntad de la forma adscrita en los objetos cotidianos. El *ready made* invocará desde inicios del siglo XX el nacimiento del arte conceptual, estableciendo una estrecha relación entre el hacer artístico y el hacer pensante: H. Bauer se pregunta:

[...] ¿qué es el arte moderno? ¿qué es el mundo moderno? ¿qué síntomas responden a estas interrogantes?: "¿Qué ocurre cuando una secadora de botellas es considerada una "obra de arte"? Cuando un "artista", mediante una transposición, sitúa un fragmento de cotidianeidad en otro campo, denotado por un antiguo concepto, el "Arte", comienza un ensayo trascendental."²³⁸

Más que ensayo trascendental como lo define H. Bauer, nosotros pensamos que el arte moderno comenzará *un ensayo inmanentista* que no buscará la trascendencia sino estimular la participación activa en la vida; estar dentro del proceso vital de los seres y las cosas; imaginar, sentir, percibir la epidermis del mundo. Deseo de soberanía, no como algo que no existiera, sino en el sentido de retorno que anteriormente abordamos al hablar sobre las cuevas de Lascaux. Un deseo que insistirá en obras como *Manao Tupapau* de Gauguin (1892) o *Las Bañistas* de Cézanne (1894-1905). Deseo que evade la significación, la figuración o la narración afirmando tan sólo la encarnación de sensaciones inéditas. La expresión poética de esa energía cercana al nacer y al perecer se vuelca en el proceso creativo al afirmar la vida pero también la inevitable muerte. ¿Por qué? El arte moderno abandonará lo que era para ser lo que no había sido; deja de seguir las reglas cardinales de la academia para transmitir la vitalidad y vulnerabilidad de la vida. El arte moderno es consciente de sí mismo y al ser consciente, la fuerza y la energía del acto creativo derivará en formas diferentes: del accidente con Bacon; de la forma con Picasso; del color con Klee; del espacio con Kandinsky. Tomando prestados los conceptos de molar y molecular que emplean Deleuze y a Guattari, podemos decir que

²³⁸ Herman Bauer, *op. cit.*, p.18.

en la modernidad tardía la percepción transitará entre dos regímenes: uno molar, el otro molecular. Esto es, la percepción se desplazará de una visión fija, según una norma, un hábito o una convención, a la posibilidad de experimentar las mezclas y los encuentros con lo diferente y lo desconocido. El arte moderno hará visible la porosidad del ser. El pintor al traspasar y ser traspasado por las cosas manifestará maneras de habitar el mundo. El arte expresa lo real como fuerza, poder y capacidad de afectar y ser afectado. “El arte moderno está, pues, destinado, prometido o condenado al poder de metamorfosis del que ha salido, más que eso –dice Maurice Blanchot–: del que parece ser la forma pura, la expresión de un instante reducida a ella sola. Lo desconocido es su porvenir.”²³⁹ Lo desconocido es su porvenir porque en lo extraño e imprevisible se encuentra el secreto de esa experiencia fascinante que nos posee y nos hace olvidar a Dios, al Yo, al conocimiento. Olvido activo que no es otra cosa que el juego de vaciamiento o, en términos de Nietzsche, *el juego dionisiaco de la embriaguez*.

En este sentido, afirma Didi-Huberman: “La experiencia sería, pues, síntoma – más precisamente la repercusión sobre el espectador, sobre el pensamiento en general– de formas en sí mismas surgidas en el mundo visible con tantas perturbaciones que tendrían valor de síntoma.”²⁴⁰ La *Contra-estética* será una complejidad, tensiones, experiencias, espacios inventados o imaginados, tiempos desplegados simultáneamente como la *polivisión* que plasma el *Napoleón* de Gance. Juego desbordante y al mismo tiempo peligroso que vacía y nos despoja no de todo lo anterior, pero sí del clisé, el prejuicio o el dogma que, como afirma Cézanne, *son la lepra de todo arte*. El juego que inicia el arte moderno expresa la extracción de la potencia de la vida; el retorno a la vitalidad. “Un momento privilegiado –escribe Blanchot– que ha revelado y multiplicado a la vez el poder de la metamorfosis, parece posible buscar, a través del arte moderno, el sentido de la pregunta cuya respuesta son todas las artes”.²⁴¹ Poder de metamorfosis que es efecto del juego de la embriaguez que interrumpe la conciencia, detona lo inconsciente material y lo acciona en el retorno de una conciencia renovada a la que

²³⁹ Maurice Blanchot, *La amistad*, Madrid, Trotta, 2007, p. 26.

²⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, p. 275.

²⁴¹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 26.

bellamente hace alusión Nietzsche: “[...] músico, poeta, bailarín, visionario en una sola persona”.²⁴²

Profundizar en la estética moderna, o más bien en su transformación, implica revisar los síntomas que surgieron a partir de esta metamorfosis. Implica pensar en los choques perceptuales que afectaron al espectador y al artista según tres figuras o síntomas de malestar: la violencia temporal, la catástrofe espacial y la perturbación subjetiva. En otras palabras, esbozar los rasgos de una *contra-estética* implica también aproximarse a la experiencia sensible. “La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar.”²⁴³ Choques que como escribe Benjamin anunciarán la apertura y la aparición de nuevos objetos y nuevos problemas para pensar y crear. Pero también, anunciarán cambios en la estructura perceptiva a partir de los cuales proponemos dos regímenes de la percepción: el molar – sistema estandarizado que simplifica o, incluso, anula la experiencia– y el molecular – comportamiento experimental basado en el juego de acontecimientos y la organización directa de sensaciones que confiere a cada elemento un nuevo alcance. En qué sentido y cómo operan estos síntomas que proponemos como hilo conductor de este campo de problemas será la intención de las partes que siguen.

²⁴² Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 103.

²⁴³ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 48.

2. LA EXPERIENCIA HÁPTICA

2.1 LA VIOLENCIA TEMPORAL: MOVIMIENTO Y SIMULTANEIDAD

I

*No basta con poner la pintura en relación con el espacio.
Incluso creo que para comprender su relación con el espacio
es preciso pasar por un rodeo [...] Ponerla en relación con el tiempo.*

Deleuze

A la muerte de un mundo corresponde el surgimiento de otro. En el arte no todo está dicho. La creación de formas, medios y materiales es inagotable. Inagotable deseo de creación que actúa como fuerza expansiva de múltiples perspectivas simultáneas. Ya la pintura moderna principalmente con Cézanne, Gauguin y Van Gogh daría muestra de esa insaciable voluntad de expresar lo real a partir del cuestionamiento de los medios y los materiales, distinguiendo lo insólito del color y la extrañeza de la forma. No obstante, las vanguardias —el dadaísmo, el surrealismo, el cubismo, el expresionismo o el arte abstracto— abrirán otras complejidades para pensar la pintura y el arte en general. Basta mirar tanto la obra pictórica como la producción escrita de Kandinsky para ser testigos de una revolución tanto práctica como teórica que buscará resaltar la necesidad interior de la pintura; es decir manifestar el contacto espiritual de lo humano con la vibración de los seres y las cosas. Para este pintor la vida espiritual es un movimiento complejo en íntima relación con el conocimiento. Convencido de la existencia de un nuevo arte, Kandinsky en *La gramática de la creación* apuntará: “Este tipo de arte se propone como finalidad última la creación de obras que viven por su organización propia y por esta razón se convierten en entes autónomos”.²⁴⁴ No cabe duda que los cuadros de este gran pintor ruso son entes autónomos que viven por cuenta propia; sus obras son testimonio de la inactualidad y la complejidad que caracteriza los productos del arte. Son obras que ante la mirada del espectador se convierten en piezas cuyo significado no esta

²⁴⁴ Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós Estética, 1996, p.30.

determinado ni acabado. Son producto de un sonido interno que descubre otras cualidades espirituales. Así actúan, por ejemplo, las series de *Composiciones* (1911-1939).²⁴⁵ Cada composición planteará diferentes complejidades: la construcción general del cuadro; la creación de diversas formas que se relacionan en diferentes combinaciones subordinadas a la estructura que dicta la intuición.²⁴⁶ Las *Composiciones* de Kandinsky son formas sensibles heterogéneas que por medio de la vibración sin objeto desprenden un sonido puro que actúa directamente en el espectador. La vibración del objeto desmaterializado resuena en el corazón presentando infinitas posibilidades de sentido.²⁴⁷ Un desafío que invita a experimentar la abstracción de la forma y la tonalidad del color a través de líneas intensivas que se propagan en distintas direcciones. Un desvío del sentido que brota de la reverberación interior de cada cosa. El clímax de estos dos momentos desembocará en la experiencia de lo imposible –en tanto sale de las conexiones ordinarias de apariencia y realidad, de forma y materia, estructuras en las que la mirada estaba habituada a contemplar la imitación de la Naturaleza. Cada *Composición* manifiesta la variedad sensible del color a partir de la intensidad del encuentro. La construcción de colores legitimados por los objetos ya no sirve como un contorno que delinea formas sino más bien es su vibración la que las engendra. Y es esta experiencia de la extrañeza (síntoma) la que aparece como germen de un movimiento plástico capaz de construir espacios y relaciones que reconfiguran materiales y técnicas en donde, como escribe Kandinsky, las “[...] probabilidades de empleo del tiempo con respecto a la horizontal y la vertical son enormes”.²⁴⁸

La autonomía de la línea construirá una multiplicidad de mundos. Micromundos. ¿Qué implican? El desbordamiento del espacio y la simultaneidad de tiempos. Esto es el encuentro de diferentes ritmos sobre el lienzo: la línea nómada, el flujo del color, la variabilidad de magnitudes signará diferentes planos. En otras palabras, diferenciaciones, desplazamientos y aperturas borrarán todo indicio de lo que antes podría considerarse como un objeto visualmente identificable, dando lugar al vacío tanto del sentido como de la forma. Jean Baudrillard planteará una serie de problemáticas en

²⁴⁵ Nos referimos a la serie de *Composiciones IV, V, VI, VII, VIII, IX y X* realizadas en el periodo comprendido entre 1911-1939 por Kandinsky.

²⁴⁶ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual...*, p. 51.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁸ Vasili Kandinsky, *La gramática...*, p.87.

relación al arte, la cultura visual contemporánea y los valores estéticos. A propósito del vacío, en *El complot del arte*, este pensador apuntará: “Pero un objeto que no es un objeto no es justamente nada, es un objeto que no cesa de obsesionar con su inmanencia, con su presencia vacía e inmaterial”.²⁴⁹ La pintura moderna se distanciará de los cánones establecidos. Dejará a un lado lo familiar para adentrarse en la extrañeza de la forma –la fuerza, la energía y la voluntad. Insistencia, que transformará el lienzo en una zona indiscernible, que exigirá repensar el espacio y el tiempo al explorar las cualidades de cada elemento concebible o perceptible o, retomando a Baudrillard, al invocar “el vacío, alcanzar el nivel cero a partir del cual poder encontrar singularidad y estilos propios”;²⁵⁰ ese espacio de creación en que toma forma lo desconocido al “recrear ese vacío en el que puede tener lugar el acontecimiento puro de la forma”.²⁵¹ La pintura moderna entrañará una cuestión de impetuosidad y de puesta fuera de sí. “De modo, pues, que: escena: el tiempo; personaje: el movimiento. Sólo el punto muerto es intemporal. En el universo el movimiento se da previo a todo.”²⁵² La simultaneidad de tiempos, como escribe Klee, conducirá a la percepción a una suerte de fluxión cuya estructura no sigue ya un dogma estético previo –belleza, armonía, simetría– sino un entramado de diferencias creadas por la imaginación. O en otros términos una *contra-estética* conformada por una visión caleidoscópica imposible de determinar a partir de un régimen establecido.

Prismas. Ángulos sensibles de la forma que, por medio de la pintura moderna, la fotografía o el cine, expresarán diferentes síntesis del tiempo –instantes, duraciones y cambios. Porque, como afirma Deleuze en *Pintura. El concepto del diagrama*, incluso la pintura no puede ser pensada sin esa íntima relación que dinamiza toda una complejidad de encuentros en el lienzo. La intimidad del espacio y del tiempo será una convergencia que llevará al pintor a problematizar y cuestionar lo que es la pintura; lo que es capaz de hacer. No separados, simultáneos, tiempo y espacio recrearán una y otra vez el acto pictórico. “Un pintor –dice Deleuze– jamás ha pintado otra cosa que el espacio [...] Y quizás también el tiempo [...] Jamás ha pintado otra cosa que el espacio-tiempo.”²⁵³

²⁴⁹ Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 18.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 78.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 123.

²⁵² Paul Klee, *Teoría del...*, p. 59.

²⁵³ Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p.169.

Antes bien, sería factible analizar con minucia cómo define el tiempo el arte moderno. ¿Eternidad? ¿Presencia? ¿Ausencia? ¿Distancia? O, más bien, indiferencia e imperturbabilidad. Klee no exageró demasiado cuanto sostuvo, respecto al tiempo, la siguiente idea: “La índole de la totalidad cósmica es un dinamismo sin comienzo ni fin”.²⁵⁴ Incluso podría detectarse en la pintura moderna el fenómeno más destacado de la simultaneidad: la gracia y la libertad de cada cuerpo que se transforma ante la mirada en gozo por lo inhabitual. Imperturbabilidad en el sentido de Epicuro –libre contemplación, ajena a todo prejuicio, abierta a las intensidades en las que cada cosa es. Imperturbabilidad que derivará en dos libertades: por un lado, el impulso de las cualidades de la materia, por el otro, el desvanecimiento de la dualidad objeto-sujeto. Libertades que esbozarán los rasgos de un nuevo tipo de pintura y vislumbrarán las marcas de una estética de la existencia y la vitalidad. “Esta libertad aparentemente total y la intervención del espíritu se deben a que empezamos a sentir el espíritu, la resonancia interior en cada cosa”,²⁵⁵ escribe Kandinsky. Libertad y gracia con que deviene la luz, la sombra, los clamores y los silencios. El impulso violento y soberano, producto de la resonancia interior, acechará el proceso creativo y la contemplación activa del espectador. La imperturbabilidad afirmará la ausencia del mundo del proyecto, de la utilidad y la finalidad con la que cada cosa es determinada en la vida habitual. “Gracias a nuestro conocimiento de la realidad interna, el objeto pasa a ser mucho más que su simple apariencia.”²⁵⁶ Pero, poner fin al mundo de las apariencias, como afirma Kandinsky, no es destruirlo sino crearlo. Crear realidad(es); realidad(es) de la que ningún ojo podría saciarse.

De una manera totalmente diferente a como lo hará la fotografía, posteriormente el cine, la opción pictórica, por la fuerza y la originalidad de las sensaciones que revela, por la riqueza de incidentes y relaciones que despliega, sugerirá nuevas posibilidades para expresar la proximidad entre lo estático y lo dinámico. Volviendo a las *Composiciones*, podemos observar que al plasmar el carácter interior del color como un efecto anímico, éste se traducirá en diferentes tránsitos sensibles que se desplazarán a lo largo y ancho del lienzo: tonalidades amarillas reflejarán la fuerza excéntrica del

²⁵⁴ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 72.

²⁵⁵ Vasili Kandinsky, *La gramática...*, p.18.

²⁵⁶ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 69.

movimiento; en contraste, tonalidades azules darán vida a un movimiento concéntrico (intimo e interior) que al pasar por la intensidad del negro desprenderá la sensación de una resistencia inmóvil, sin fuerza activa dinámica.²⁵⁷ El encuentro de fuerzas estáticas y dinámicas expresará la síntesis del tiempo y del espacio. “Tratar un cuadro como si operara ya una síntesis del tiempo [...] y el acto de pintar se define por ello”,²⁵⁸ apuntará Deleuze al hablar del inesperado encuentro del tiempo y el espacio sobre el lienzo. Alianza que impugnará la homogeneidad proclamando en cambio la intimidad de las cosas. Heterogeneidad de impresiones y experiencias que, como bellamente expresa Klee, exigen a la sensibilidad: “Déjate llevar hacia ese océano vivificante por grandes ríos, o por arroyos llenos de hechizos, como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones”.²⁵⁹ La sensibilidad de los objetos tendrán un valor interior hasta convertirse sonido.²⁶⁰ Tanto Klee como Kandinsky lo advertirán no sólo en su producción pictórica sino también en la serie de escritos sobre pintura. Teorías en torno a un nuevo arte fluirán como un *continuum* orgánico de experiencias y prácticas. Así, por ejemplo, en el texto *Punto y Línea sobre plano*, Kandinsky nos adentrará ya no en una perspectiva euclidiana del espacio sino más bien en una perspectiva dinámica que abandona la medida para apreciar formas singulares, abigarramientos y mezclas. Esto es, por ejemplo, lo que ampliamente podemos explorar en *Composición IV* (1911); un cuadro en el que la resonancia interior de cada cosa desvía las concepciones cotidianas provocando el abandono sensible y sensitivo. Abandono en el que diversas presencias manifiestan una tempestad variable de inconsistencias, desvíos y pérdidas. Una saturación, cercana a la plenitud cromática de todos los tonos, converge con detalles en negro y variedad de líneas posibles. La libertad y la gracia del éxtasis de la existencia se vuelve sensible por la indeterminación de lo ya conocido, de lo ya dado. Indeterminación de la experiencia cuya consecuencia será la visibilidad de un estilo propio. Una construcción latente²⁶¹ surge del cuadro, casi imperceptible para la vista, pues está dirigida a la sensibilidad. En la pintura, la simultaneidad de tiempos comprenderá tanto el reconocimiento de múltiples resonancias (diversos ritmos que construyen la maraña

²⁵⁷ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual...*, p. 68.

²⁵⁸ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p.37.

²⁵⁹ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 65.

²⁶⁰ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual...*, p. 41.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 102.

de nervios, vasos sanguíneos, membranas vegetales y texturas minerales), como el encuentro de estos ritmos que al mezclarse redistribuirán las relaciones entre cuerpos y reconfigurarán espacios. Definitivamente algo destinado a influir en nosotros y que exigirá no sólo una nueva técnica sino otro modo de percepción y sensibilidad. “La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana [...] O se puede abrir la puerta, se sale del aislamiento, se profundiza en el “ser-de-afuera”, se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno”,²⁶² apuntará Kandinsky al referirse a esa experiencia vital colmada de contagios y abigarramientos.

Cada cosa tiene su propio tiempo. Cada cosa encarna su propio espacio. No obstante, al mezclarse surgirán formas singulares del tiempo y el espacio. Una tensión vital o, si se prefiere, parafraseando a Kandinsky, un sentido pleno. Simultaneidad y anacronismo, en el sentido de Didi-Huberman, es decir ese modo temporal de apertura y aparición que expresa la exuberancia y complejidad de las imágenes.²⁶³ La pintura moderna sale del modelo cronológico, histórico y narrativo y pasa al orden poético de una modulación dialéctica del tiempo. Un acontecimiento donde la forma devine heteromorfia y el espacio se transforma en una dimensión vectorial de intensidades. Ante semejante drama la tela se tornará vacío en el que transitarán libremente cuerpos porosos que se penetran mutuamente, por todas partes, expresando por medio del color y la luz instantes y lugares inciertos. Ante semejante drama, retomando las palabras de Baudrillard, se recreará ese vacío en el que tendrá lugar el acontecimiento puro de la forma. Regresando a la *Composición IV* podríamos decir que esta obra extrae la atractiva fluidez de la inevitable naturaleza de las formas, y como bien dice Kandinsky: “Lo dramático implica, además del sonido del deslizamiento (en el caso mencionado, lo acéntrico, el estrépito del choque, por lo que son necesarias por lo menos dos fuerzas de distinto carácter)”.²⁶⁴ Tonalidades como el amarillo o el azul ejercen un vaivén entre lo excéntrico y concéntrico; el rojo, en cambio, plasma transformaciones, derivaciones, diferencias de un sonido insistente, irritante y fuerte; lo blanco y lo negro son fuerzas estáticas de resistencia, una plasma la posibilidad del nacimiento, la otra la forma rígida,

²⁶² Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 15.

²⁶³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 38-39.

²⁶⁴ Vasili Kandinsky, *Punto y línea ...*, p. 58.

sin posibilidad.²⁶⁵ El movimiento de fuerzas dinámicas y estáticas será un efecto espacio-temporal perturbador. *Composición IV* saca a la perspectiva de su centro, deslizándola en el drama de la creación, en donde es posible sentir y pensar de forma diferente: ser diferente. Como escribe Lavaniegos, en la obra de Kandinsky somos testigos de las intuiciones de una sinestesia ya albergada por la obra de los románticos.

Si hacemos caso a las correspondencias entre música (la más *inmaterial* de todas las artes) y pintura que Kandinsky venía ya estableciendo como una guía intuitiva principal desde los comienzos de su actividad pictórica, para orientar idealmente su obra –la íntima certeza, para él, de se <<oye>> el color y se <<ve>> el sonido, hasta establecer analogías cada vez más precisas entre las escalas cromáticas de los pigmentos de la paleta y los timbre peculiares de los instrumentos orquestales–, tal vez podríamos <<escuchar/viendo>>.²⁶⁶

Indudablemente, frente al movimiento continuo de la civilización, la plástica moderna responderá a un apetito que pone en cuestión la fuerza estática de lo establecido. Todo avance técnico marcará de una manera u otra la mentalidad y las costumbres de la sociedad. También obligará a pensar de una manera y no de otra, a ver desde otras perspectivas. Así, para desprenderse de un antecedente abrumador, dejando a un lado la inercia de las convenciones heredadas que impedían y prohibían ir más allá de lo ya conocido, la pintura moderna abandonará las nociones aceptadas. Siguiendo el movimiento que bifurca, abre posibilidades heréticas y descubre puntos de inflexión, la pintura invertirá el equilibrio propiciando revoluciones en la sensibilidad estética. “La afirmación, hasta hoy predominante, de que sería falta descomponer el arte, y que esta descomposición traería consigo, inevitablemente, la muerte del arte, proviene de la ignorante subestimación del valor de los elementos analizados y de sus fuerzas primarias”,²⁶⁷ señalará Kandinsky, pero en este punto de tensión se vislumbrará un futuro imprevisible para el arte. También para las concepciones del tiempo y el espacio, ya que “no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, – escribe– sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, ósea las tensiones”.²⁶⁸

Cada punto de tensión será una oportunidad de reconstrucción, resurrección e invención para la pintura. En esta fastuosa reinención, el espacio se percibirá como una superficie porosa y compleja que asocia y mezcla formas como consecuencia de lo

²⁶⁵ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual...*, p. 68.

²⁶⁶ Manuel Lavaniegos, *op.cit.*, pp. 25-26.

²⁶⁷ Vasili Kandinsky, *Punto y línea...*, p.16.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.28.

imprevisto. Es precisamente esta forma nueva de sensibilidad la que encaran las *Composiciones* de Kandinsky. Sin dejar de insinuar el vacío, alerta, abierto a reinventar y recrear no sólo la forma sino el estilo propio, con obras como *Composición V* (1911) y *Composición VI* (1913) este pintor lejos de manifestar un objeto determinado por una época o un estilo, imprime las huellas del deseo, la obsesión y la pasión de una presencia singular. Por ejemplo, respecto de estas composiciones Lavaniegos expresa:

*“En Composición-V las resonancias figurales (barca de remos, ciudad con torres, jinete) quedan prácticamente reducidas a los más mínimos rasgos evocativos, que son engullidos por las masas cromáticas y dinámica del grande y ondulante listón negro que recorre, o <<pasea>> zigzagueante, toda la parte superior del cuadro, de derecha a izquierda, hasta confluir en el axis de la composición, determinando o culminando el ritmo melódico de los contrastes ... con poderosa disonancia. Mientras que en la Composición-VI, una de las más arriesgadas pintadas por Kandinsky, los altos contrastes cromáticos dominantes –el rosado/delicado y los azules y rojos/toscos y disonantes– se disputan la composición, que oscila, a la vez contundente y espumante/vaporosa, entre dos centros en el maremoto implacable del diluvio; allí, cualquier reconocimiento figural, aunque posible, se torna mera alucinación, en medio del oleaje violento de manchas y las líneas que las intersectan.”*²⁶⁹

Estas obras se aproximan considerablemente al efecto de simultaneidad que hemos propuesto para describir unos de los problemas centrales de la estética moderna, esto es la posibilidad de la experiencia sensible. En estos cuadros la gracia y libertad equivalen al libre juego de líneas curvas, de toda una gama de sonidos y colores procedente de un variable y complejo proceso temperamental. En estas pinturas las líneas ya no son rectas esquemáticas sino líneas nómadas que simbolizan una imagen del mundo que surge de la imaginación. Simultaneidad de simulacros. Expresión vibrátil del cosmos. La violencia temporal revela el anacronismo y la simultaneidad, es decir, temporalidades mezcladas y complejas que anuncian otras concepciones no sólo para el arte, sino también para la historia, la ciencia y la filosofía. La filosofía buscará inventar conceptos autónomos en correspondencia con la ciencia y a partir de ello romper con la tradición filosófica. Como ya se mencionó anteriormente, ejemplo de lo anterior se enfatizará en el pensamiento de Bergson quien aportará otras concepciones para pensar la geometría de los espacios alejadas de la métrica y la discreción. Además, a diferencia de fenomenólogos como Husserl, éste opinará que la conciencia es algo en sí, no conciencia de algo. Para Bergson, al igual que para Kandinsky y Klee, las cosas son luminosas por sí mismas, es decir, son autónomas. Respecto a esta serie de rupturas,

²⁶⁹ Manuel Lavaniegos, op.cit., p. 62.

Deleuze apunta: “Es indudable que muchos factores exteriores a la filosofía explicaban que la antigua posición se hubiese vuelto imposible. Eran factores sociales y científicos que ponían cada vez más movimiento en la vida consiente, y cada vez más imágenes en el mundo material”.²⁷⁰

Mezcla de temporalidades, torbellinos y cambios de ritmos. Variaciones de la sensibilidad estética cuya consecuencia serán otros modos de sensibilidad, de mirar y habitar. “Es un permanente cambio, –escribe Kandinsky– los tonos y velocidades de los ruidos envuelven al hombre, ascienden vertiginosamente y caen de pronto paralizados.”²⁷¹ Todo se mueve. Todo cambia. Otra época, otro mundo. Y este tumulto de tensiones –culturales, religiosas y sociales– serán preámbulo del drama existencial que el arte registrará con intensa agudeza. Como escribe el historiador y filósofo Lewis Mumford en *Arte y técnica*, ante el desolador panorama del progreso: de la humanización de la máquina, de la mecanización de la humanidad; de las guerras como dinámica interna de la sociedad; de la tecnocracia como motor que rige la vida será inminente y necesario imaginar otros mundos posibles. Otros modos de existencia. Pero sobre todo poner en movimiento la vida consiente, denunciar la vaciedad y la desesperación de nuestro tiempo, resistir y divergir.

[...] en esos dominios especiales del arte –sobre todo la pintura– que alguna vez registraron la máxima libertad y las máximas facultades creadoras, encontramos en los símbolos que más a fondo expresan las emociones y sentimientos de nuestra época una sucesión de deshumanizadas pesadillas, las cuales traducen a la forma estética al terror y la violencia, o bien la vaciedad y la desesperación de nuestro tiempo.²⁷²

El arte moderno creará nuevos códigos, otros lenguajes que modificarán la sensibilidad y la percepción. La pintura moderna, como alude Mumford, inmersa en el flujo cambiante de la técnica y el arte, sacará a la luz una materia ininteligible a través de la cual el lenguaje pictórico se reinventará y el movimiento del pensamiento y las sensaciones creará sus propios problemas. “La metalógica incumbe a la sonrisa, a la mirada, al olor, a todo el abanico de seducciones entre el bien y el mal.”²⁷³ Tal y como lo describe Klee, la pintura moderna no carece de lógica. Al contrario, posee una lógica propia. *Metalógica*

²⁷⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 88.

²⁷¹ Vasili Kandinsky, *Punto y línea...*, p.15.

²⁷² Lewis Mumford, *Arte y técnica*, Buenos Aires, Nueva visión, 1957, p.12.

²⁷³ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 83.

que desbordará la relación del tiempo y del espacio. ¿Cómo? ¿Cuál será la implicación para el artista y cuál para el espectador?

Ruptura religiosa. Escisión academicista. Fisura cultural. Todo lo anterior, pero, además, durante la segunda mitad del siglo XIX –y quizá desde tiempo atrás– se romperá con una de los principales supuestos de conocimiento científico y de regla estética que regía las artes plásticas de los siglos precedentes: *la perspectiva central*. La fe en la vista ha sido utilizada para significar la perfección en la historia de la ciencia relacionada con el progreso, el conocimiento y la civilización. Y como lo explicarán ya Mumford desde un análisis de la relación entre arte y técnica,²⁷⁴ ya Gadamer desde una reflexión de las transformaciones de las categorías estéticas a lo largo del tiempo, este aspecto de la perspectiva central en la pintura tendrá una gran implicación en su relación con los cambios del mundo a partir de las transformaciones técnicas. Por mencionar un fragmento de este pensamiento, recordemos la reflexión de Gadamer en torno a la importancia de la perspectiva central en la pintura. En 1977, en el escrito *La actualidad de lo bello*, este filósofo analizará una serie de implicaciones que tuvieron lugar al deslindar la perspectiva central como dato obvio de la visión y de la creación plástica. Basta recordar, dice Gadamer, que fue en el Renacimiento, en una época caracterizada por la construcción científica, cuando la perspectiva central se convirtió en un rasgo del progreso humano en el arte y en la ciencia, volviéndose obligatoria para la pintura.²⁷⁵ Vemos entonces que la perspectiva central puede pensarse como una forma racional de ordenar el mundo. También como una forma histórica que refleja modos de concebir el tiempo y el espacio, es decir, la experiencia. Como una forma de poder ver y ser visto que impone el dominio de prácticas visuales y conlleva a una política de posicionamientos, esto es cómo me relaciono con los otros. O, en otras palabras,

²⁷⁴ No pretendemos decir que sólo a partir de las vanguardias se prescindió de la perspectiva central en la pintura. Basta ver la obra pictórica de la Edad Media para darnos cuenta que en esa época no existía la perspectiva central. Como menciona Mumford en *Arte y técnica*, en la obra de Breughel el Viejo podemos apreciar una serie de fisuras que trastornan la perspectiva óptica de la pintura: “[...] tomemos las pinturas de Breughel el Viejo, casi cualquiera de sus figuras, pero sobre todo su interpretación de Cristo portando la cruz hacia el Calvario. Este es en cierto sentido uno de los primeros clarinazos de la democracia; proclamo libertad, igualdad y fraternidad con voz más alta que la misma Revolución Francesa, en especial la igualdad. Pues al comienzo uno recorre todo el cuadro en busca de la figura principal, sólo para descubrir que en la perspectiva del artista no hay figura principal: Jesús se pierde en un enjambre de figuras y puede descubrirse sólo al cabo de buscar a media distancia. Debemos tomar una regla imaginaria y trazar las medianas desde los cuatro vértices del cuadro, con lo cual descubrimos que Jesús ocupa el centro matemático –aunque no el visual– de ese espacio.”, en, Lewis Mumford, *op.cit.*, p. 68.

²⁷⁵ Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Pensamiento contemporáneo 15, Paidós, 2002, p. 38.

siguiendo las ideas pictóricas de Deleuze: “Puede ser que los grandes estilos de pintura varíen al mismo tiempo y según los tipos de espacio tiempo”.²⁷⁶

La perspectiva central expresará una forma de ver, pensar y habitar el mundo que al fisurarse anunciará transformaciones tanto en la percepción como en la construcción sensible. Transformaciones político-estéticas que llevarán a la pintura –y al arte en general– por rumbos extraños y distantes de la tradición artística, pero más importante, transmitirán al espectador la necesidad de imaginar otros modos de vida. Una conciencia activa ante los movimientos del mundo. Reacción contra una energía unilateral. “La vía óptica a solas ya no responde del todo las necesidades de hoy en día, como tampoco satisfacía por sí mismo las de anteaer”,²⁷⁷ apuntará Klee. Surgirán así otras perspectivas mentales y sensibles. Fractales que aniquilarán las ideas de una visión pasiva, que apelarán a la sensibilidad de la diversidad y la abundancia, a la resonancia de lo otro y no a la dicotomía de la mirada. Podemos mencionar al menos tres regímenes perceptivos que se desprenderán de esta problematización de la perspectiva central en la pintura. Pensemos, por ejemplo, en la *perspectiva concéntrica* que surgirá con Cézanne al desprender la geometría de la Tierra, es decir al plasmar la emoción universal por medio de volúmenes: círculos, cilindros, esferas. Sus obras exigirán al artista y al espectador mirar a través de un ojo concéntrico, emancipado, que no domina ni somete sino deja fluir libremente la gracia de la Naturaleza. Este régimen perceptivo establecerá una diferencia sensible entre la Naturaleza vista y la Naturaleza sentida. Diferencia estética que dará cuenta de la encarnación de las cosas en el mundo y descubrirá las diferentes capas geológicas que describen a cada ser y a cada cosa. La mirada de Cézanne plasma el libre flujo de cualidades e instintos. Ante el ojo del pintor sensaciones colorantes irradian intensidades que diluyen los contornos de los objetos,²⁷⁸ como en las series de *Mont Sainte-Victorie*, realizadas entre 1885 y 1904, las rocas, el viento, el cielo y el sol no son objetos reconocibles sino presencias que al mezclarse inscriben sobre la tela “el paisaje en su placa sensible”.²⁷⁹ También podríamos mencionar la *perspectiva*

²⁷⁶ Gilles Deleuze Gilles, *Pintura...*, p.160.

²⁷⁷ Paul Klee, *Teoría del...*, pp. 68-69.

²⁷⁸ “Para amar un cuadro, primero hay que haberlo bebido así, a largos tragos, perder conciencia, descender con el pintor a las raíces sombrías, enmarañadas, de las cosas, volver a subir con los colores, abrirse a la luz con ellos, saber ver, sentir...”, en Joachim Gasquet, *op. cit.*, p. 163.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 157.

immersiva que Van Gogh exhibe al introducirse en el contacto directo con las cosas. Inmersión que revela, en la cercanía, sus secretos más íntimos.²⁸⁰ Al mirar, al profundizar en la Naturaleza, al sumergirse en sus entrañas este pintor manifiesta el encadenamiento de diversos impulsos reunidos en uno sólo. Los campesinos, los tejedores, los mineros también los girasoles o los campos de trigo son formas que surgirán de un suntuoso colorido. Esta plenitud tonal reúne tanto la intensidad como el temple de un conjunto armonioso, es decir una comunidad. La mirada *immersiva* de Van Gogh menos que la perfección capta las anomalías, lo inexacto y lo inextenso de una atmósfera inexpresable que hace perder las distancias, las medidas y las identidades. A lo largo de su obra somos testigos de una especie de acrobacia rítmica que transita por diferentes tonalidades, como la serie de lienzos realizados en 1888 y 1889, que plasman el devenir girasol²⁸¹ y la arbitrariedad del color con una fuerza sin igual. Inmersión que despliega la variabilidad y complejidad de la sensibilidad al respirar, ver y amar los rasgos más bellos que definen instantes de vida e instantes de muerte. Finalmente, no podemos dejar a un lado la *perspectiva microscópica* que Klee revelará al hacer visible la estructura o la función de los objetos. A través de una mirada microscópica este pintor entablará una relación que, más allá de toda óptica, expresará la *visión estereoscópica* del cosmos. A través de la magia de los peces, la libertad de los pájaros y la plenitud de la flora en lienzos como *La magia de los peces* (1925), *Flora en la arena* (1927) o *Gato y pájaro* de (1928)²⁸² Klee confronta los criterios de lo falso y lo verdadero. Visibilidades, todas ellas *perspectivas descentradas*, que se volcarán hacia las intensidades y a la vez se retirarán de la figura principal: el objeto, el sujeto, el yo. No obstante, esta focalización no sería el punto definitorio de esta transformación de la perspectiva con influjo innegable en la percepción. Gadamer dirá que la destrucción cubista de la forma culminaría en la total supresión de expectativas objetuales.²⁸³

En la modernidad, más precisamente a principios del siglo XX, la imagen plástica se tornará problemática; expresará un síntoma de transformación en la estructura

²⁸⁰ “Creo que se piensa más sanamente cuando las ideas surgen del contacto directo con las cosas que cuando se miran las cosas con el fin de encontrar tal o cual idea.”, en Vincent van Gogh, *op. cit.*, p.88.

²⁸¹ Nos referimos a los lienzos *Jarrón con doce girasoles* (1888), *Jarrón con catorce girasoles* (1888), *Jarrón con tres girasoles* (1888), *Jarrón con cinco girasoles* (1888), *Jarrón con catorce girasoles* (1889), *Jarrón con catorce girasoles* (1889).

²⁸² Paul Klee, *Teoría del...*, p. 70.

²⁸³ Hans Georg Gadamer, *op. cit.*, pp. 38-39.

perspectiva con profundas implicaciones en la manera en que habitamos el mundo. “Violencia y nihilismo: muerte de la personalidad humana. Este es el mensaje que el arte moderno nos trae en sus momentos más libres y más puros”.²⁸⁴ El síntoma como perpetuo devenir envuelve el movimiento y la disolución. La crítica ejemplificada por Mumford hará evidente que la pintura moderna es un movimiento desbordante que convierte la percepción en una fuerza expansiva, cuyo ritmo inevitablemente es afectado por la guerra, la mecanización del trabajo y la realidad industrial. De cierta manera es lo que ya expresaba Kandinsky en su obra teórica. “Los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento, que se hace presente bajo el aspecto de: tensión y dirección”.²⁸⁵ Diversas formas de creación retomarán los ecos de Novalis, Baudelaire, Nietzsche, Rimbaud, Van Gogh, Gauguin o Cézanne para reconstruir y reinventar los modos y medios expresivos del arte, para devolver la vitalidad a la vida. Dotar de magia a lo cotidiano. Así, por ejemplo, Abel Gance, en *Apuntes de un cineasta* (1908-1929), no negará la inmensa inspiración que debe a Novalis y Nietzsche. “Algunas palabras de Novalis, y todo lo que él no me ha dicho explota en mi alma y la ilumina.”²⁸⁶ Ante semejante clamor, es válido cuestionarse: ¿qué aparece con el arte moderno? ¿Cómo situarse desde una perspectiva de tensiones, vibraciones y variaciones? El acto de ver ya no remitirá únicamente al ojo sino también al tacto. El tacto desprenderá toda una serie de señales para el oído, el olfato y el gusto. Los nuevos códigos que surgen entre lo tangible y lo visible afectarán la sensibilidad y el pensamiento. “No sólo lo visible y conocible existe, sino también lo invisible y lo inconcebible”.²⁸⁷ apuntará Kandinsky. Maneras de ver, modos de existencia y resistencia. En el arte moderno se desencadenará una perspectiva sinestésica y variante que excederá la experiencia en ese shock que Baudelaire evocaba en su poesía. Este nuevo régimen transformará la experiencia cuantificable en algo totalmente diferente. Como lo resume Kandinsky.

La vista y el oído transforman mínimas conmociones en grandes vivencias. De todas partes fluyen voces y el mundo entero resuena. Como un explorador que se interna en territorios desconocidos, hacemos nosotros descubrimientos en lo cotidiano. El ambiente comúnmente mudo, comienza a

²⁸⁴ Lewis Mumford, *op. cit.*, p.12.

²⁸⁵ Vasili Kandinsky, *Punto y línea...*, p. 50.

²⁸⁶ Abel Gance, Prisma. *Apuntes de un cineasta*, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 50.

²⁸⁷ Vasili Kandinsky, *Punto y línea...*, p.120.

expresarse en un idioma cada vez más significativo. Así, se vuelven símbolos los signos muertos y lo muerto resucita.²⁸⁸

La consecuencia de esta transformación sensible será una *experiencia háptica*²⁸⁹ que se interna por territorios desconocidos haciendo visible y tangible lo invisible y lo inconcebible. Entendemos por experiencia háptica la exploración que reúne sentidos y sensaciones (no visuales y no auditivos); una comunicación no verbal que abre acceso a la esfera estética y erótica. El sentido de experiencia háptica que aquí proponemos es una suerte de perturbación; un síntoma de formas que repercuten en el artista y en el espectador. Un atravesamiento que recorre la recepción sensorial de todo el cuerpo, el movimiento del cuerpo y su implicación en el mundo. Un contacto activo de movimientos, experiencias, fuerzas, materialidades, superficies y texturas que surge del encuentro con lo otro. La experiencia háptica pondrá en escena una serie de problemas para la pintura y a la vez interrogará las facultades sensibles de la percepción. Descubrimientos en lo cotidiano en donde lo comúnmente mudo se hará audible dotando al sentido de una plenitud y vitalidad que excede lo visible y lo conocible. Aspectos que por medio de la técnica del cine y la fotografía propondrán al espectador otros dominios aún inexplorados. La mirada bajo el influjo de la técnica se convertirá en fiesta incontenible de los sentidos, provocando perspectivas que darán lugar a visiones móviles, creadoras y sin límites, cuya impronta será lo inmediato y lo fugaz. El cineasta Jean Epstein presentará algunas reflexiones sobre la incursión del cinematógrafo como forma de expresión artística. Así, en *El cine del diablo*, Epstein apunta: “No hay ninguna duda sobre el hecho de que el instrumento cinematográfico, él también, remodela el espíritu que lo ha concebido”.²⁹⁰

Pero profundicemos más al respecto. Para adentrarnos en las implicaciones de la *experiencia háptica* en la pintura y la posible relación que entraña con la perspectiva molecular de la hablamos anteriormente, será preciso retomar nuevamente el pensamiento de Gilles Deleuze y Felix Guattari. En torno a la multiplicidad y sus dos

²⁸⁸ Vasili Kandinsky, *Punto y línea...*, p. 22.

²⁸⁹ En *Pintura. El concepto de Diagrama* Deleuze introduce una serie de conceptos para pensar el espacio y sus señales. Así, a partir del teórico de arte Alois Riegl aborda el concepto de “visión háptica” que opera como un tacto. Del griego *Hapto* que quiere decir tacto, un tacto del ojo, un sentido háptico de la vista, en Gilles Deleuze, *Pintura...*, pp. 204-205.

²⁹⁰ Jean Epstein, *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014, p.11.

modos de expresión, siguiendo el pensamiento de Bergson en relación a los diferentes tipos de multiplicidades –numéricas o extensas, cualitativas y de duración–, Deleuze y Guattari propondrán dos tipos de multiplicidades más: arborescentes y rizomáticas. Macro y micromultiplicidades.

Por un lado, multiplicidades extensivas, divisibles y molares; unificables, totalizables, organizables; conscientes o preconscientes. Por otro, multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro de un umbral, o antes o después.²⁹¹

Frente al argumento progresista, que promulgaba modos de existencia homogéneos, sometidos a un régimen racional, capitalista y civilizatorio, cuyo fin será la uniformidad, la regularidad y la sincronía de las emociones, el arte como forma política-estética de resistencia luchará por la heterogeneidad, rechazará cualquier sistema de dominación, buscará nuevas formas de expresión. La novedad, no en el sentido de mercancía sino en el sentido nietzscheano de lo intempestivo, transgredirá y revalorizará cualquier postura fija, organizable y total. Las fisuras de la perspectiva –ya desde la Edad Media o, incluso, desde el arte primitivo– revelarán que la percepción no se refiere únicamente al ojo que observa sino a una multiplicidad molecular intensiva e inconsciente que se entrega a millares de acciones biológicas, químicas y físicas. La percepción molecular da cuenta de la vecindad y la comunidad, en donde, cuerpos entrelazados no forman un sujeto o un objeto sino mezclas que se unen con la vibración del mundo. Dicha multiplicidad molecular serán posibilidades de cambios de naturaleza, de variaciones de distancias y de pasos de un umbral a otro. Esta perspectiva molecular, como indican estos autores, no se opondrá al régimen molar u homogéneo que impone el ritmo del progreso o el capitalismo, sino más bien a partir de estos síntomas generará *agenciamientos*.²⁹² Esto es, alianzas y conexiones entre diferentes elementos (químicos, biológicos, políticos, sociales, estéticos o maquínicos) que crearán otros modos de existencia y expresión. Lo antes silente comenzará a escucharse y su clamor se convertirá en símbolo de grandes vivencias, obras de arte, estilos y pensamientos singulares. “El agenciamiento es el inconsciente en persona.”²⁹³ El agenciamiento

²⁹¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2004, p. 39.

²⁹² *Ibid.*, p. 40.

²⁹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas...*, p. 42.

reinstala, reorganiza y reinventa espacios críticos desde lo colectivo alterando el funcionamiento de lo ya establecido. Intensidades y sensaciones que a partir del encuentro generan una experiencia háptica del mundo. “A veces una conmoción extraordinaria nos puede sacar del estado letal hasta una recepción viva”,²⁹⁴ escribirá Kandinsky a propósito de esa sensibilidad paradójica que surge del choque y la variación.

Reformulando, utilizamos el término de experiencia háptica para describir ese proceso de recepción viva que arranca perceptos y afectos, y que por medio del arte moderno introducirá una serie divergente del pensamiento y del sentido. La divergencia exigirá replantear la estética: pensar el devenir, expresarlo, percibirlo; plantear la cuestión de lo nuevo en lugar de lo eterno; pensar la inmanencia en lugar de la trascendencia. Pensar lo molecular a partir de lo molar y viceversa. Centrándonos en la obra de Kandinsky, específicamente en sus *Composiciones*, del régimen molar al régimen molecular; de lo molecular a lo molar la obra de Kandinsky registra diferentes maneras de percibir la vitalidad del mundo. Diferentes maneras donde confluyen *agenciamientos* entre pintura, música y danza. A lo largo de su obra transitamos entre umbrales que visibilizan diferentes atmósferas: realista, naturalista, abstracta. Las diferentes *Composiciones* son “paisajes vibrantes de resonancias”,²⁹⁵ impregnados de impulsos incomprensibles, pero sumamente sensibles. En el tránsito de *Vida abigarrada* (1907), la manifestación del amor a la Naturaleza a través impulsos indefinidos se desplazará en ruptura de la perspectiva y la libre utilización de colores de *Composición II* (1910). Las figuras ya no seguirán las leyes fisiológicas de *Vida abigarrada* sino será una fuerza deformante la que dirigirá y ordenará cada *Composición*. Las series de *Composiciones* de Kandinsky son imágenes alquímicas que evocan la resonancia del universo conducida a través de la imaginación.

Está concepción moderna del arte, pero también de la ciencia y la filosofía, introducirá otras perspectivas del movimiento también otras concepciones de la geometría y del espacio. Pensar el movimiento remitirá a un cambio: variación de tiempos que darán lugar a espacios singulares. Puntualmente, el arte moderno involucrará un sistema de relaciones moleculares y molares. No sólo el de los objetos sino también lo

²⁹⁴ Vasili Kandinsky, *Punto y línea...*, p. 21.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 83.

exterior a ellos. Esto es, la existencia material, espiritual y mental a la que refieren Deleuze y Guattari. “Sí, todos los devenires son moleculares; el animal, la flor o la piedra que devenimos son colectividades moleculares, haecceidades, no formas, objetos o sujetos molares que conocemos fuera de nosotros, y que reconocemos a fuerza de experiencia o de ciencia, o de costumbre.”²⁹⁶

En la pintura moderna el lienzo será visualizado como un sistema abierto de relaciones entre la piel, la tela y los materiales. Los objetos y las formas definidas se disolverán en colectividades moleculares que harán del tiempo una simultaneidad de ritmos y el espacio se concebirá como una cualidad porosa de intercambios. “Los movimientos también lo envuelven en un juego de rayas y líneas verticales y horizontales que, por el movimiento mismo, tienden hacia diversas direcciones –manchas cromáticas que se unen y separan en tonalidades ya graves ya agudas.”²⁹⁷ Este flujo de mezcolanzas y arbitrariedades que describe Kandinsky, la mancha, expresará el movimiento extraído de los cuerpos. En la pintura abstracta la producción corporal y la resonancia interior de cada cosa serán autores de sus propias fabulaciones. La dialéctica explorará y desbordará la dualidad en una multiplicidad sensible. Entonces, la mancha no será una abstracción sino la liberación del color, de la luz y de la forma. “¿Qué es la mancha? Es quizá un color, pero es como un color no-diferenciado. Un conjunto de trazos no-significantes [...] Eso es el caos, el derrumbamiento.”²⁹⁸ Como manifiesta Deleuze, la mancha es el caos. Una tensión de intensidades que expone la simultánea participación cósmica de lo sensible. Performance cosmológico que a lo largo y ancho del lienzo se enunciará como una *cosmopolítica* de la existencia estética.

²⁹⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas...*, p. 277.

²⁹⁷ Vasili Kandinsky, *Punto y línea...*, p.15.

²⁹⁸ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 98.

II

*Las principales etapas del total trayecto creador son de este modo:
el movimiento previo en nosotros,
el movimiento actuante, operante, vuelto hacia la obra,
y por último el paso a los demás,
a los espectadores, del movimiento consignado en la obra.*

Paul Klee

Tres diferencias del arte moderno con el arte antiguo: estudio de apariencias; la distinción entre espacio y tiempo; la negación del accidente. En la antigüedad prevalecía el arte de la contemplación que observaba el cambio a partir de lo estático. “Las cosas ponen al descubierto un sentido amplio y mucho más complejo, que a menudo invalida, aparentemente, el antiguo racionalismo. Lo accidental tiende a pasar a la jerarquía de esencia.”²⁹⁹ Según Klee, en el arte moderno el tiempo será expresado como la relación entre partes que afectan el todo: *movimiento previo en nosotros, movimiento actuante, operante, vuelto hacia la obra, por último, el paso a los demás*. A propósito del movimiento, en 1924 Martin Heidegger escribirá un texto titulado *El concepto del tiempo*, en donde problematizará las concepciones no sólo del tiempo sino también del espacio: “El tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos [...] Puesto que el tiempo no es un movimiento, tendrá que ser algo relacionado con el movimiento”.³⁰⁰ Se puede pensar la relación entre el movimiento, el tiempo y los acontecimientos que surgen de esta relación con la obra de Van Gogh. Este pintor registra esos tres momentos afectivos del trayecto creador al que alude Klee, pero además expresa la relación del tiempo y el movimiento que sugiere Heidegger. Esto es, devenir campo, devenir trigo, devenir color. Van Gogh registra el ritmo de una intención material y una intención dinámica (intuición e imaginación) que resultará en una intensión formal. Un intervalo vital que conjuga cada átomo diluyendo la percepción ordinaria de las cosas en su movimiento molecular. La percepción inmersa en el campo relaciona, se conjuga con el movimiento del trigo, acaricia la intensidad del viento, se confunde con la luminosidad del sol haciendo visible una tonalidad cromática que expresa la vitalidad del encuentro entre tres fuerzas

²⁹⁹ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 61.

³⁰⁰ Martin Heidegger, *El concepto de tiempo*, Madrid, Trotta, 2011, p. 29.

elementales: tierra, fuego y aire. Agitación múltiple, casi imperceptible, transforma la tela en un espacio háptico de comunidad. No son formas ni objetos lo que se desprende de esta simultaneidad sensible, sino el devenir de un todo apacible, inmanente. Ante semejante complejidad, ¿cómo abordar la dimensión espacio-temporal? Según Heidegger, el espacio y el tiempo no son nada en sí mismo, sólo existen a partir del acontecimiento de los cuerpos: “el espacio no es nada en sí mismo, no existe ningún espacio absoluto. Sólo existe a través de los cuerpos y de las energías contenidas en él [...] tampoco el tiempo es nada en sí. Sólo existe como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el mismo”.³⁰¹

La pintura moderna hará visible una comunidad sobre el lienzo que no enuncia una certeza sino una inquietud, muy cercana al gozo de lo inhabitual, que insiste y subsiste en la percepción, cuestionando: ¿cómo se engendran las obras? ¿Qué relación tiene el acto creativo con la vitalidad de la vida? Una insistencia que exigirá al pintor captar la imagen de lo imposible. Es decir, aproximarse a lo real –al devenir, a la vitalidad, a la vida– a partir de ese triple movimiento: previo en nosotros, actuante en la obra y de paso a los demás en el que se hace visible lo no visto aún. Lo imposible implicará impugnar la simplificación de la vista guiada por las apariencias, aceptar la interrelación entre el tiempo y el espacio, afirmar el accidente. Explorar la complejidad de esos micro movimientos, sus vecindades y continuidades, trazará el camino de las cosas por conocer. La vitalidad del acontecimiento exigirá a la pintura abrirse a un más allá de los límites impuestos por la experiencia óptica. La práctica moderna instará al pintor dejarse llevar por los desvíos de una *experiencia háptica*: “las cosas hay que hacerlas entrar en el movimiento de la existencia”,³⁰² dirá Klee, y con ellas nosotros mismos devenimos en el movimiento de los acontecimientos.

En la pintura clásica la dualidad forma-contenido expresaba el hábito de mirar la vida desde un ángulo de movilidad restringido. Determinada por una visión antropocéntrica, la perspectiva de la realidad objetiva negaría lo accidental y lo contingente. Pero en la modernidad tardía, el progreso, la técnica y la producción capitalista pondrán en cuestión estatutos filosóficos, morales y lógicos generando un

³⁰¹ Martin Heidegger, *El concepto...*, pp. 28-29.

³⁰² Paul Klee, *Teoría del...*, p. 83.

cambio en la creación, la invención, el conocimiento y el arte. Esta transformación desencadenará otras experiencias que relativizarán el poder de la visión. El pintor moderno invadirá el espacio con simulacros, trucos, fantasmagorías de las que brotarán múltiples mundos posibles. Esta transformación del régimen perceptual será algo más que un simple cambio de estilo en la historia de la pintura. Este desplazamiento perceptual, que proponemos abordar a partir de los tránsitos entre el régimen molar y el molecular, inscribirá un cambio de relación en el que la dimensión espacio-tiempo ya no se formulará en términos medibles sino en cualidades intensivas. La práctica y la teoría de la pintura moderna ya no gravitará alrededor de coordenadas determinadas por las facultades ópticas, el lenguaje de los hechos, la exactitud mecánica y la equivalencia. El calco de la imagen fiel de las cosas cederá su sitio a la mirada sensual que acaricia, palpa y recorre las cosas. La mirada táctil guiada por el ritmo de pliegues, vecindades y continuidades trazará un singular movimiento del que surgirá todo un universo de formas. La mezcla y el abigarramiento eludirán lo habitual, la identidad de las cosas y la funcionalidad de los objetos. La perspectiva molecular construirá un régimen maleable y fluido que revelará la inherente relación entre forma y movimiento. A cada instante en que una forma es afectada por la energía, la intensidad y la fuerza del movimiento devendrá irreconocible. De cierta manera, se podría sugerir que estos tránsitos entre perspectivas producirán en el lienzo una especie de catástrofe que hará de la forma símbolo y medio del devenir, pues como afirma Heidegger: "Ante todo encontramos el tiempo en los entes mutables, el cambio se produce en el tiempo".³⁰³

Parece sumamente problemático y complejo pensar el movimiento sobre el lienzo. Ya lo sugerían Deleuze y Guattari al abrir la discusión en torno a la paradoja entre lo móvil y lo inmóvil: "Fijo no quiere decir aquí inmóvil: es tanto el estado absoluto del movimiento como el del reposo, en el que se esbozan todas las velocidades y lentitudes relativas y sólo ellas."³⁰⁴ Movimiento desprendido de rostros o cuerpos. Movimiento desprendido de las cosas. Pensar el movimiento nos lleva a pensar una serie de complejidades como el tiempo, el cambio y el devenir. También nos invita a pensar la pintura a partir de intensidades, velocidades y lentitudes que recorren y atraviesan los

³⁰³ Martin Heidegger, *El concepto...*, p. 30.

³⁰⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas...*, p. 270.

pliegues y continuidades de los cuerpos. La deformación afecta al espacio, hace pasar de lo concreto a lo abstracto. Un tránsito que no cesa en la abstracción sino busca ser algo más, ser singular, descubrir otras facetas de las cosas. A partir de la transformación perceptiva la pintura, y posteriormente el cine, descubrirá nuevas extensiones del movimiento, espacios inconexos que inesperadamente se relacionan a partir del devenir del cuerpo y el rostro, de las afecciones que los poseen y los habitan.

Aspectos que el cine mudo se planteará como una problemática de relaciones; entre la imagen y el movimiento; entre la imagen vista y la imagen leída; posteriormente, al hacerse audible entablará una serie de problemas entre la imagen y el sonido; entre lo visto y lo audible. “Así, el movimiento –esta apariencia que ni el dibujo, ni la pintura, ni la fotografía, ni ningún otro medio pueden reproducir; que sólo el cinematógrafo sabe brindar– constituye justamente la primera cualidad estética de las imágenes en la pantalla.”³⁰⁵ Como apunta Epstein el cine descubrirá aquello que resulta invisible, imposible para el ojo: los gestos minerales, las variaciones de las nubes, el movimiento de las montañas. Rasgos móviles de lo que deviene y se transforma. Lo imperceptible, microscópico y molecular serán cualidades estéticas de las imágenes en la pantalla. La lente del cinematógrafo será capaz de magnificar, suscitar, provocar lo antes ausente, invisible, silente. La diferencia estética de lo inmediato, lo macro y microscópico revocará de una manera anárquica el carácter fijo y permanente de la vida. “Revolucionario, – escribe Epstein– el cinematógrafo lo es –esencialmente, infinitamente y desde el principio– por el hecho de su poder de hacer aparecer en todas partes el movimiento.”³⁰⁶ Así, filmes como *La concha y el clérigo* de Germaine Dulac (1926), *Un perro andaluz* de Luis Buñuel (1929) o *La sangre de un poeta* de Jean Cocteau (1930) serán muestras de la espontaneidad del sentimiento y del instinto, de todo aquello repudiado y refutado por la razón.³⁰⁷ Lo infinitamente pequeño, excesivamente grande, lo humano más allá de las facultades psíquicas conscientes se convertirán en la obra cinematográfica de Epstein en motivos que reflejan la vida interior y exterior: “Al igual que el sueño, el film puede

³⁰⁵ Jean Epstein, *op.cit.*, p.24.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.26.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.42.

desplegar su tiempo propio, capaz de diferir ampliamente del tiempo de la vida exterior, de ser más lento o más rápido que este último”.³⁰⁸

Ya la pintura habría puesto en marcha toda una maquinaria estética que visualizaba el tiempo a partir de sus cualidades intensivas. No obstante, a partir de la técnica cinematográfica el tiempo reflejará esa impronta singular y anárquica que afirma la vitalidad y gracia de cada ser y cada cosa en el espacio. El cine expresará por medio del montaje ese proceso microscópico que muestra el fragmento y sus relaciones, haciendo visible el devenir molecular de las imágenes. A propósito del montaje, el cineasta ruso Sergei Eisenstein, partiendo de una profunda investigación que involucra a la pintura, al teatro y a la música introducirá en el cine una innovadora forma de montaje que pondría en cuestión el naturalismo superficial de las imágenes. En el periodo comprendido entre 1928 y 1945, Eisenstein escribirá una serie de ensayos compilados en *La forma del cine*, texto que reunirá los principales puntos de una de las estéticas cinematográficas más influyentes para las vanguardias. Las reflexiones reunidas en este libro mostrarán puntos clave de un singular análisis del arte y, particularmente, de su teoría fílmica. En relación al montaje Eisenstein apuntará: “De ahí que el trabajo mutuo del cuadro y del montaje sean en realidad una ampliación a escala de un proceso microscópicamente inherente a todas las artes”.³⁰⁹ La estética de este autor refleja esa unidad orgánica que caracteriza el orden del mundo. Percepción que ya cobraba visibilidad en las composiciones pictóricas de Kandinsky y Klee. No obstante, esa mirada microscópica de la movilidad de la vida en los montajes de Eisenstein adquirirá dimensiones desbordantes al acceder a composiciones que expresarán el “fragmento mínimo distorcionable”³¹⁰, es decir, la toma. Según Eisenstein una toma contiene diferentes niveles de intensidad que provocan impulsos y choques. Para este cineasta cada encuadre es un caso particular. Cada toma es una molécula “efecto de la corteza de un todo”,³¹¹ que a través del montaje expresa un conflicto, un choque y una tensión. “La cinematografía es en primer lugar y sobre todo, montaje.”³¹² La yuxtaposición de intensidades y el encuentro de tensiones imprimen una dimensión espacio-temporal que

³⁰⁸ Jean Epstein, *op.cit.*, p.41.

³⁰⁹ Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2017, p. 12.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 13

³¹¹ *Ibid.*, p. 68.

³¹² *Ibid.*, p. 33.

surge de diferentes acontecimientos. Para Eisenstein “el montaje es conflicto”³¹³ del que emerge el espacio como una superficie de encuentros y relaciones, y el tiempo como símbolo que registra las transformaciones del cuerpo. En la modernidad tardía el cine se descubrirá como una actividad que registra tanto lo sensible del gesto no verbal como lo sensitivo de la epidermis del cuerpo desbordando la percepción en una *experiencia háptica* de participación y conjunción.

Eisenstein considerará que, al igual que el cine, la pintura y la música son expresiones de series intelectuales y sensuales. “El secreto de la maravillosa movilidad de las figuras de Daumier y Lautrec reside en el hecho de que las diversas partes anatómicas de un cuerpo están representadas en circunstancias espaciales (posiciones) que son diversas temporalmente; son disyuntivas.”³¹⁴ A pesar de su estrecha relación con el teatro, Eisenstein estimará que la ficción teatral no refleja el impasible ímpetu de la vida como lo hace el cine. El cine introducirá al pensamiento en el libre juego de la libertad donde opera ya no la imitación sino la imaginación. La técnica cinematográfica introducirá a la percepción en una suerte de acrobacia que, ante los primeros planos, los *long-shots*, las vistas ascendentes, normales, oblicuas o *travelings*, desorientará a la mirada, cuestionándose: ¿quién se desplaza? ¿lo que vemos o más bien es la percepción la que ha sido descentrada? La composición desde el montaje, ¿qué implica para la percepción del espectador y qué para el artista? A través de un proceso dialéctico (el fragmento y sus relaciones) y un proceso microscópico (cuadro-montaje) que busca describir el movimiento, el cine de Eisenstein dará lugar a diferentes estilos de montaje: *métrico, rítmico, tonal, sobretonal o intelectual*. Cada uno, a su manera, dinamizará la inercia de la percepción y el punto de vista tradicional del espectador. El montaje en sus variaciones distinguirá múltiples perspectivas que harán visibles otras cualidades de las cosas; desplazará la atención de un punto a otro, presentará diferentes planos. Para el artista el montaje implicará la problematización y cuestionamiento de su medio. En relación al filme *El Acorazado de Potiomkin* (1925), Eisenstein apuntará: “la unidad orgánica entre marinos, barcos de guerra y el mar se muestra en Potiomkin mediante cortes transversales plásticos y temáticos no por trucos o doble exposición o una

³¹³ Sergei Eisenstein, *op.cit.*, p. 42.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

intersección mecánica sino gracias a la estructura general de la composición”.³¹⁵ *El Acorazado* expondrá la relación espacio-tiempo como un todo orgánico en el que fluyen combinaciones complejas de funciones simultaneas. Aspectos no sólo evidentes para Eisenstein sino también para Klee en la pintura: “A esto responde la conjunción simultánea de las formas –movimiento y contramovimiento– o, de un modo más ingenuo, las oposiciones simultaneas del objeto”.³¹⁶

El montaje distingue sin desunir; hace visible esa conjunción simultánea de formas cuyo ritmo es pausado a partir de los movimientos y los contramovimientos de la civilización y el progreso. Inspirado por la pintura cubista, en especial por la pintura “urbanista” de Picasso, Eisenstein buscará expresar la dinámica de la ciudad mediante la “superimposición”³¹⁷ de vistazos o fachadas, manos, piernas y cabezas; imágenes de humanos sobre imágenes de edificios. Imágenes de la civilización y del progreso, “todo en un intento de interrelacionar al hombre y su medio en una sola y complicada exposición”,³¹⁸ apuntará Eisenstein. El cine introducirá a la experiencia perceptual en una comprensión dinámica de las cosas que también implicará una concepción diferente de la técnica y el arte. “En *La Huelga* hay más que una mera transformación en la técnica de la cámara. La composición y la estructura del filme como un todo logran el efecto y la sensación de una unidad ininterrumpida entre lo colectivo y el medio que crea lo colectivo.”³¹⁹ *La Huelga* (1925) plasma un complejo visual de estímulos heterogéneos, choques de tensiones y combinación de intensidades de diferentes naturalezas –humana y maquina–, que asemejan los reflejos fisiológicos –estímulos “psíquicos” en la percepción de mayor actividad nerviosa”.³²⁰ La experiencia existe porque ya no transita en una sola dimensión; “la forma espacial de este dinamismo es la expresión”³²¹, escribirá Eisenstein. La experiencia existe porque ya no hay una dualidad entre el tiempo y espacio sino la expresión de su simultaneidad.

³¹⁵ Sergei, Eisenstein, *op.cit.*, p. 21.

³¹⁶ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 61.

³¹⁷ Sergei Eisenstein, *op.cit.*, p. 22.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ *Ibid.*, p. 67.

³²¹ *Ibid.*, p. 50.

2.2 LA CATÁSTROFE ESPACIAL

SUPERFICIES POROSAS: INVANSIONES, VIBRACIONES, MODULACIONES, PRESENCIAS

I

Yo diría que la determinación espacial del accidente o del acontecimiento es exactamente como un terremoto.
Deleuze

Pensar el movimiento o más bien *pensar con el movimiento* involucra una inversión de lo establecido; dejar de representar literalmente el movimiento para en su lugar evocarlo a partir de relaciones entre cuerpos. Vuelta de tuercas que impide pensar el espacio a partir de entes inmóviles y en cambio anima a evocarlo por medio de invasiones materiales; esto es a partir de encarnaciones en la materia que signan y escriben el espacio. En lugar de un análisis inteligible, el arte moderno nos invita a efectuar un análisis sensible del movimiento. Así actúa, por ejemplo, la pintura al registrar sucesiones de momentos que exhiben el carácter singular de los seres y de las cosas. Pensemos en los lienzos de Paul Klee. Su arte, colmada de instantes sensuales, evoca el movimiento, invita a habitar el espacio con el encanto, la ligereza, la frescura y la flexibilidad de la intensidad del color, exigiendo no sólo a la mirada sino al resto de los sentidos abandonarse a la vibración de líneas, luces y formas. Una ordenación sensual que provoca volver a recorrerla en diferentes instantes.

[...] ojo que explora como un animal paca en la pradera. (Todos sabemos que en música hay canales que guían al oído, mientras que el teatro reúne las dos posibilidades.) La obra de arte nace del movimiento; ella misma es movimiento fijado y se percibe en el movimiento (músculos de los ojos).³²²

La sensibilidad del movimiento descubre que el tiempo y el espacio no son medidas absolutas. El tiempo y el espacio son presencias sensibles que hacen visible toda una fenomenología del tacto y la mirada a partir de energías, intensidades y fuerzas que actúan en los cuerpos, entre los cuerpos. Tiempo y espacio son registros sensuales de accidentes y contingencias; son expresiones de los acontecimientos que los signan y los determinan en un instante cualquiera. Tal como apunta Deleuze, la determinación

³²² Paul Klee, *Teoría del...*, p. 60.

espacial es efecto de un terremoto que trae consigo la huella de un proceso tanto de creación como de destrucción. Podríamos, incluso, ampliar esta idea retomando la descripción del proceso creativo que expresa Klee en su teoría de pintura: “Cierta fuego brota, se transmite a la mano, se descarga sobre la hoja, desparramándose, ardiendo en chispas, y roza el círculo para volver a su lugar en origen –el ojo- y aun más lejos (a un centro del movimiento, del deseo, de la idea)”.³²³

El arte moderno creará espacios como consecuencia de las relaciones del orden y el caos. En la pintura el espacio será efecto no de una lógica geométrica (basada en medidas cuantificables y discretas), sino de una lógica de sensaciones y de instintos. En la pintura moderna el espacio exhibirá una dimensión cambiante en la que la estructura perceptiva circulará entre su *esencia molar* y su *devenir molecular*. La percepción transitará de una forma fija, hierática, a la deformación de presencias que afirman el continuo devenir de la vida. ¿A qué nos referimos con esta idea? ¿Qué posibles implicaciones para la percepción puede tener la creación de espacios? Como ya apuntamos anteriormente, ante la pérdida de una perspectiva central el espacio se liberará del dominio de las leyes euclidianas para en cambio expresar esas otras leyes más profundas que los sentidos le descubren. A lo largo y ancho del lienzo la pintura moderna emprenderá la travesía de una *experiencia háptica* en la que el sentido dominante no será el ojo sino más bien la mirada táctil –caricia que rodea, atraviesa y palpa las cosas revelando cualidades intangibles e invisibles. La pintura moderna liberará toda una gama de posibilidades para el resto de los sentidos. Liberación de la percepción desvanecerá todo clise por exceso de sentido. Porque como afirma Deleuze: “pintar implica una especie de catástrofe. ¿Porqué? Implica una especie de catástrofe sobre la tela para deshacerse de todo lo parecido [...] Así pues, es preciso que el pintor se lance en esta especie de tempestad que va a anular, a hacer huir los clichés. La lucha contra el cliché”.³²⁴ Tempestad o terremoto, lo cierto es que la pintura moderna registra el acontecimiento de la vida. Vitalidad, goce y gracia que deriva en un shock para la experiencia empírica. Una catástrofe de todo aquello que concebíamos conocido y dado. Y esto inevitablemente tendrá consecuencias no sólo para el acto de creación sino

³²³ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 60.

³²⁴ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 42-43.

también para el acto de ver, sentir y pensar una obra. Al respecto, vale la pena recordar esta bella idea que expresa Klee: “También en el espectador la actividad principal es temporal. El ojo se construye, pues, de manera que provea de trozos sucesivos a la cavidad ocular. Para ajustarse a un nuevo fragmento debe abandonar el fragmento antiguo. Termina por detenerse y prosigue su camino, como el artista”.³²⁵

El acontecimiento sobre el lienzo desencadenará la mano –la liberará de su función imitativa–, impulsará a los sentidos a actuar plenamente, provocando que el ojo se conduzca como un sentido emancipado de la costumbre visual. A propósito de Klee, para ahondar en este concepto de catástrofe espacial en la pintura moderna, exploremos *Perspectiva urbana*. Esta tela de 1928 pareciera dar imagen al desencadenamiento de la mano; afirma el espacio como una superficie libre de las leyes euclidianas: geometría-objeto, geometría-sujeto. El espacio se torna un paisaje que transforma los datos visuales en especulación de la construcción. La mano ya no imita lo que el ojo ve sino acaricia las cosas, determinando el espacio por medio de relaciones ópticas y táctiles, sensaciones y mezclas de instintos. A partir de esta lógica sensual el espacio surge como una superficie porosa de encuentros –acontecimientos. El espacio será posible porque en él se suscitará el devenir simultáneo de líneas que se tensan hasta el punto de expresar una fuerza de expansión que vivifica los elementos próximos. La tonalidad cromática determinará un gradiente diferencial en el que convergen series intensivas y capas sensibles. *Perspectiva urbana* expresa toda una condensación de sensaciones que exige al espectador abrirse a un *no se que más* en el que el ojo, la mano y el resto de los sentidos son participes de la extrañeza del encuentro. Cada reunión representa posibilidades únicas de combinación del que resultarán formas imprevistas que manifiestan la esencia del proceso creador. Respecto a este desencadenamiento Deleuze apunta:

¿Qué quiere decir una mano desencadenada? Uno no tiene más que preguntarse cuál es la cadena de la mano. La cadena de la mano, en cuanto a la pintura, es evidentemente el ojo. En tanto que la mano sigue al ojo, puedo decir que esta encadenada. La mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación a las coordenadas visuales.³²⁶

³²⁵ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 60.

³²⁶ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 91.

Siguiendo tanto las ideas de Deleuze como los rasgos estéticos de la obra pictórica de Klee podríamos añadir que el desencadenamiento de la mano implicará la suspensión de las coordenadas visuales habituales. Caos de la percepción –desorientación del sentido y del saber– que, al abandonar el campo del conocimiento dado, será conducida por un extraño flujo sensible que transforma el espacio en una superficie porosa (de encuentros y mezclas), flexible y fluida aún no determinada. El desencadenamiento de la mano guarda una estrecha relación con lo que Deleuze y Guattari llamarán un espacio liso de variación: “Lo liso es la variación continúa, es el desarrollo continuo de la forma, es la fusión de la armonía y de la melodía en beneficio de una liberación de valores propiamente rítmicos, el puro trazo de una diagonal a través de la vertical y de la horizontal”.³²⁷ El espacio liso manifiesta el libre flujo del proceso creativo en donde tiene lugar un nuevo sentido y un saber diferente. Visión en profundidad con la vitalidad que experimenta, *Perspectiva Urbana* expresa ese proceso de formación –no terminado aún. Proceso constructivo-especulativo en el que las formas se tornan fractales que convierten el espacio en una superficie de variación continúa, que fusiona diferentes intensidades y libera diferentes ritmos o movimientos. “Es una percepción háptica más bien que óptica [...]”,³²⁸ escriben Deleuze y Guattari, cuya trayectoria registra las vibraciones interiores de los seres y las cosas, los materiales signan el espacio como intensidad y las fuerzas son síntomas que hacen sensibles o perceptibles una multiplicidad de cualidades moleculares.

El arte moderno desbordará el espacio, dejará a un lado las convenciones clásicas para dar lugar a espacios en donde, incluso, el caballete ya no tendrá cabida. Como las obras del expresionismo abstracto americano que, con pintores como Pollock, Morris Louis o Noland, excederán el espacio llevándolo, inclusive, a la catástrofe de la representación literal de objetos. Respecto al expresionismo abstracto, Deleuze apunta: “Todo lugar del cuadro tiene una igual probabilidad, mientras que en todas las pinturas clásicas estaban, por el contrario, el centro, los bordes, etc”.³²⁹

Torsión de relaciones entre los órganos sensoriales. Inversión de funciones perceptivas. Descubrimiento de sensaciones que no sabíamos que existían.

³²⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas...*, p. 487.

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 110.

Transformación que se torna problemática y compleja para la pintura, pues, como apunta Gauguin, el ojo se ha transformado en un *ojo en celo* que exige la anarquía y la libertad para crear, sentir y habitar el espacio y el tiempo. Y en este sentido Deleuze enfatizará: “la pintura se dirige al ojo, [...], pero ¿a qué ojo?, Yo sugeriría que quizás la pintura hace nacer un ojo en el ojo, que la pintura puede tener que ver con lo que habría llamar literalmente tercer ojo”.³³⁰

Entre la percepción molar –tradicional y hierática del mundo– y la percepción molecular –visión de accidentes, acontecimientos y encuentros– se hace visible una tensión que abre una serie de interrogantes. La catástrofe del espacio, la pérdida de sus coordenadas medibles, visuales, geométricas, implica preguntar por las diferencias y complejidades que surgen entre las intensidades *hápticas* y las extensiones ópticas. La catástrofe del espacio nos lleva a hablar de formaciones –presencias– en lugar de apariencias. Podríamos decir que *Perspectiva Urbana* da imagen a la diferencia entre un espacio liso, formado por intervalos abiertos y direcciones que más que señalar un punto fijo distinguen presencias de intensidades, instintos, y un espacio geométrico y lógico que registra cualidades visibles, medibles y certeras. Es el antagonismo entre habitar el espacio o habituarse a él. “Es como si el mar no sólo hubiese sido arquetipo de todos los espacios”,³³¹ escribirán Deleuze y Guattari. Según Heidegger habitar es construir³³², el espacio incluye al hombre y viceversa: Pues construir no es sólo medio y camino para el habitar; el construir es, en sí mismo, ya habitar”.³³³

El lienzo, el fondo, el colorido, el tratamiento de la línea y de la forma expresan infinitas posibilidades que devendrán cuadros. Infinitas maneras de construir y habitar el espacio. Infinitos tránsitos entre un espacio en devenir y lo que se convierte en un espacio estable. “¿Qué crea el artista? ¡Formas y espacios!”³³⁴, expresa Klee. El arte moderno será nómada, invitará a expandir los horizontes en que concebimos la vida. En las telas de este pintor, de la manera más sencilla, pero sin dejar de ser singular,

³³⁰ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 205.

³³¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas...*, p. 488.

³³² “1. Construir es propiamente habitar. 2. Habitar es el modo como son los mortales sobre la Tierra. 3. El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, a saber, el crecimiento, y en el construir que edifica construcciones.” En, Martin Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2007, p. 211.

³³³ *Ibid.*, p. 208.

³³⁴ Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Madrid, Alianza, 1987, p. 134.

manchas tonales o polícromáticas reproducen con libertad y frescura las impresiones de la Naturaleza: “La calma y la intranquilidad como elementos alternantes del discurso pictórico”.³³⁵

II

*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 al movimiento que lleva de las superficies a los espacios.*

Klee

El arte moderno introducirá variaciones dinámicas en el plano. Variaciones del punto, de los trayectos de la línea y de las cualidades plásticas de la superficie. Variaciones que ya no responderán a una concepción euclidiana del espacio, sino al movimiento de energías que invaden los cuerpos. Estremecimientos del viento, vibraciones del calor, golpes de partículas, en otros términos, actitudes elementales transitan de una escala a otra, se tensan hasta hacerse vibración afectando las formas, deformándolas hasta hacerles perder las distancias, medidas e identidades. En la pintura moderna el espacio será habitado por fuerzas, será construido a partir de las vibraciones que emiten y reciben los cuerpos. Habitar el espacio implicará *dar espacio*. En palabras de Heidegger: “Dar espacio quiere decir aquí: dejar en libertad lo que de libre tiene lo abierto y ordenarlo en el conjunto de sus rasgos”.³³⁶ Dar espacio revela tanto la libertad con la que circulan impresiones sensibles de la piel del pintor como la plenitud de modos y formas que se hacen visibles sobre el lienzo. Dar espacio invita a reflexionar lo no pensado ni experimentado. Dar espacio implica dejar a un lado los prejuicios dominantes para en su lugar crear vacío, suprimir todo dominio de significaciones y de concepciones. Pues el vacío es ante todo un medio capaz de propiciar acontecimientos y singularidades. Pero, ¿qué es el espacio? ¿Qué relaciones sobre el lienzo desencadenará la libertad y la gracia de los seres y las cosas? ¿Qué implicaciones tendrá para la estructura perceptiva del artista y del espectador?

³³⁵ Paul Klee, *Diarios 1898-1918...*, p. 184.

³³⁶ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, Ciudad de México, FCE, 2006, p. 59.

Para reflexionar sobre estos y otros aspectos retomemos el pensamiento de Schelling en torno a la filosofía del arte y de la Naturaleza. Como ya comentamos en el preámbulo de este ideario, la estética de Schelling establecerá una íntima relación con la ciencia de la Naturaleza que lo llevará a definir el arte como un encuentro entre dos procesos: uno consciente y otro no consiente. Sobre el espacio, en sus *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Schelling apunta: “Lo que llena el espacio no es la materia, puesto que la materia es el propio espacio lleno. Por tanto, lo que llena el espacio no puede ser materia. Solo lo que es, es en el espacio, no el ser mismo”.³³⁷ El espacio es materia; el espacio es cuerpo, pero *lo que es en el espacio y no es materia* pareciera apuntar a la pura intensidad. Es decir, la relación de diferentes energías y fuerzas al tensarse y hacerse vibración actúan y deforman los cuerpos. En el lienzo tendrá lugar una relación intensiva de singularidades que expresará el movimiento extraído de los cuerpos –fijado sobre el lienzo. Los flujos y relaciones de fuerzas que afectan y transitan de un cuerpo a otro se convertirán en vibración de la mirada, del tacto y se extenderá sobre el lienzo al resto de las materialidades. En este régimen de tensiones tácticas y ópticas la superficie pasará a ser una dimensión espacial de intercambios que capta *la libertad de lo abierto*, que revela formaciones lineales y cohesiones cromáticas que nacen *de su cualidad porosa*. Lo que es en el espacio es lo que deviene. Pero ¿qué es lo que deviene? Por lo pronto podríamos afirmar que lo que deviene es la sensación.

Mas adelante, en este mismo texto, Schelling subraya: “Todo lo que es sensible para nosotros (sensible en el sentido estricto de la palabra, como los colores, el gusto, etc.) lo es sin duda gracias a la electricidad y la única cosa inmediatamente sensible es probablemente la electricidad”.³³⁸ Según este pensador, la única cosa inmediatamente sensible son las energías y las fuerzas que actúan en los cuerpos. La electricidad al igual que el magnetismo, el calor o la cinética son potencias que se expresan libre e inmediatamente al invadir, fluir y deformar los cuerpos que habitan. En la pintura moderna, a lo largo y ancho del lienzo se manifestará una mutua relación que provocará que los seres y las cosas se eleven sobre sí mismos (al deformarse y participar en el acontecimiento de lo uno en lo otro). Lo que es, lo que deviene, no es otra cosa que la

³³⁷ F.W.J. Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Madrid, Alianza, 1996, p. 138.

³³⁸ *Ibid.*, pp. 141-142.

invasión de fuerzas en el espacio, cuya consecuencia expone la receptividad y la reciprocidad entre los cuerpos.

Este libre juego entre fuerzas pareciera ser lo que anima *Perspectiva Urbana*. Podría ser, en efecto, que el vínculo de la obra radica en la exploración de la singularidad de la línea, pero también en los tránsitos por diferentes estados de formación de la materia. Klee pone en escena diversos niveles de sensación y gradaciones de intensidades. Ello supone un dinamismo, una flexibilidad y una porosidad que, como escribe Schelling, definen el espacio como “la forma general de lo real en la diferencia”.³³⁹ El pintor exhibirá ese punto de tensión –de movimiento y cambio– en el que se construye la materia; no la materia acabada sino su habitar y devenir. La pintura moderna concebirá el espacio como símbolo de apertura y flujo entre las cosas: su porosidad y su respiración. Como apunta Klee en el lienzo surge toda una suerte de encuentros: “Determinadas proporciones de líneas, la asociación de determinados valores de claroscuro y determinados acordes de colores poseen por igual propiedades de expresión específicas bien definidas”.³⁴⁰ Movimiento anguloso, en zigzags, opuesto al curso de una horizontal; el efecto contrastante de expresiones específicas hacen de *Perspectiva Urbana* un espacio diferencial del que surgen intercambios entre intensidades. Ello supone la presencia de formas inusitadas, imprevistas, singulares. Sin duda la *Perspectiva Urbana* de Klee reúne, reelabora, relaciona y pone en movimiento los elementos de la plástica a partir del accidente. Contingente que pone al descubierto la intercepción del devenir línea y el devenir luz.

La plástica de Klee ofrece sin duda el mejor ejemplo de la singularidad de una obra moderna. Muestra el efecto de la modulación de lo heterogéneo y ya no la modelación –copia, imitación, representación. ¿La modulación? Esta distinción entre modulación y modelación hará pensar la semejanza en el seno de un conjunto de relaciones diferentes. Dos lógicas se encontrarán entremezcladas. La modulación de la línea y del color surgirá del libre juego de intensidades de luz que al vibrar sobrevendrán sensación. Para profundizar sobre la relación entre la modulación y la luz volvamos al texto sobre pintura de Deleuze y a las reflexiones estéticas de Schelling. Sobre la

³³⁹ F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte...*, p. 202.

³⁴⁰ Paul Klee, *Teoría del...*, p. 44.

modulación Deleuze, retomando a Simondon, considera que “pintar es modular la luz o el color, la luz y el color, en función de la superficie plana [...] en función del motivo o del modelo que cumple el rol de señal”.³⁴¹ En la pintura la modulación registra la vibración –movimiento, duración y cambio– producida por la tensión de una fuerza. Atestigua el fenómeno de la luz sintetizada con el cuerpo. Pero, ¿de donde proviene este fenómeno lumínico? Según Schelling la luz “sólo puede aparecer como luz al oponerse a la no luz y, por tanto, sólo como color”.³⁴² *Perspectiva Urbana* se convierte en un elogio a la luz. En esta pintura Klee hace del color una luz turbia. El color asume el rasgo estético que manifiesta la oposición entre la luz y la no luz. El color es un expresivo de diferentes grados de intensidad que exigen ya no una visión habituada a las cosas, sino un *ojo en celo*, enturbiado, que expresa la exasperación de todo el sistema nervioso. “El máximo placer del ojo –dice Schelling– consiste en que se lo saque de la cansina identidad para ser puesto en la máxima diferencia.”³⁴³ La poética de *Perspectiva Urbana*, la expresión, el dinamismo y la psiquis de la línea, engendra la superficie por relaciones y choques entre líneas. Al explorar esta obra ya no tiene cabida una actitud de pasiva observación, sino la construcción activa del espacio. Ello quiere decir que esta expresividad sólo estará presente en el cuadro en la medida en que participe una mirada convulsiva, ultraperceptiva, que reúna al resto de los sentidos. El verdadero sujeto de este cuadro es la vibración de la línea que expresa lo real en la diferencia –lo invisible e intangible que se ha vuelto presencia visible y táctil. Schelling llamará autosuficiencia a esta separación de los cuerpos de la totalidad indiferenciada. “El cuerpo se enturbia con relación a la luz cuando se separa de la totalidad de los otros cuerpos y aparece como autosuficiente.”³⁴⁴

En la pintura moderna la forma emergerá como vibración de intensidades. Por medio de un montaje sistemático que mezcla la microscopía, la historia natural y la paleontología, Klee nos introduce en modos de mirar a profundidad la Naturaleza. Las cualidades de las cosas y las intensidades de los seres nos invitan a explorar la movilidad de las imágenes a través de diferentes medios y materialidades. Los lienzos de Klee son

³⁴¹ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 144.

³⁴² F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte...*, p. 206.

³⁴³ *Ibid.*, p. 214.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

micromundos que habitan el espacio en tanto lo crean y poseen. En la pintura moderna, la modulación será una perspectiva tanto temporal como espacial con tres importantes implicaciones: entraña la recepción productiva; supone una filosofía especulativa de la forma y una meditación sobre el espacio; expone diferentes modos de expresar el mundo.

¿Qué hay al final de la modulación? –escribe Deleuze– La figura sobre mi tela. Sea la línea de Pollock, de hecho sin figura, sea la figura abstracta de Kandinsky o sea la figura figural de Cézanne o Van Gogh, a la salida de la modulación tengo lo que puedo llamar la Semejanza, con una gran S mayúscula. Sólo que la he producido con medios no semejantes.³⁴⁵

Por nuestra parte pensamos que de Cézanne a Van Gogh; de Kandinsky a Pollock se entretejen diversas modulaciones en las que el molde no cesa de cambiar, produciendo ya no la *Semejanza* sino la gran Diferencia. Máquina energética de creación, eso es lo que la pintura moderna en sus momentos más lucidos expresa: una potencia creativa que produce la Diferencia a través del empleo de diferentes medios, técnicas y materiales haciendo visible esencias, tensiones y presencias. Los registros del movimiento sobre el lienzo serán entonces señales del acontecimiento. “¿Qué es la señal? La señal es el espacio”,³⁴⁶ escribe Deleuze. La modulación toca el corazón del acontecimiento cuya consecuencia es la síntesis del tiempo y el espacio. Modular el color y la luz en función de una señal conlleva a restituir y modificar la perspectiva temporal del artista y del espectador. “La señal a transmitir sobre la tela es el espacio.”³⁴⁷ La modulación expresa una legalidad estética y política que no se basa en dogmas sino en intensidades, vibraciones y resonancias. Presencias, escribirá Deleuze: esto es lo invisible vuelto visible, lo intangible vuelto táctil: “¿Qué va a darnos la modulación de la luz o del color en función de la señal espacio? La cosa en su presencia”.³⁴⁸ Su particular modo de existencia. La modulación es el devenir de lo sensible sobre el lienzo.

En la modernidad, lo accidental, el devenir, lo cambiante serán relaciones que determinan el espacio; expresan variaciones moleculares que surgen del contacto entre los seres y las cosas. Los intervalos de lo visible y lo táctil –simulacros simultáneos– descubrirán un sentido amplio y complejo que invalidarán lo fijo y en su lugar afirmará la participación de los sentidos. En estos intervalos sensibles (movimiento celular, tisular y

³⁴⁵ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 144.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 169.

³⁴⁷ *Idem.*

³⁴⁸ *Idem.*

molecular) las formas se apartarán de su aspecto reconocible. La obra de Klee expresa el tejido teórico experimental y práctico que dará cuenta de cómo es eso que tocamos, vemos y escuchamos: la vibración y la resonancia de la vida.

Aspectos con fuerte influencia en la estructura perspectiva, lo accidental, el devenir y lo cambiante abrirán en la reflexión y la práctica estética diferencias entre lo que significa modular y lo que es modelar, es decir entre la pintura y la fotografía se entablará un diálogo para pensar el medio y sus posibilidades técnicas. Desde esta tensión que surge al pensar el acto de pintar, Deleuze apunta: “Pero aún falta algo: ¿en qué resulta eso? Resulta en la figura, resulta en la semejanza, en esta semejanza más profunda que la fotográfica, en esta semejanza no similar, es decir, producida por medios diferentes”.³⁴⁹ Entre modelar y modular se abre una brecha. Esta separación reconoce una diferencia, no sólo técnica sino también estética. La plástica, posteriormente el cine, desencadenará nuevas condiciones para percibir y reproducir la vida. Pondrá en escena la visualidad y tactilidad de fuerzas. “La fotografía es una especie de “moldeado” el molde organiza las fuerzas internas de la cosa de tal manera que en un instante determinado alcanza un estado de equilibrio (corte inmóvil).”³⁵⁰ Pero la modulación, dice Deleuze, no se detiene, aún cuando alcanza el equilibrio, “no cesa de modificar el molde variable, continuo, temporal”.³⁵¹ La modulación es el devenir sensible de formas, no un momento privilegiado, sino la expresividad del movimiento que sintetiza tiempo y espacio simultáneamente. Como las imágenes cinematográficas de Gance, un autor que hemos mencionado en el capítulo anterior, cuyos filmes son un claro ejemplo de esa estimulación de energías que derriban prisiones y suprimen crepúsculos: “Abrir las esclusas soleadas del Deseo, el único verdadero creador”.³⁵² Para Gance tanto el deseo como la Imaginación serán impulsores de nuevos ambientes intelectuales. Con *Napoleón* Gance hará estallar los sentidos, creando una realidad exponencialmente diferente a lo que vivimos cotidianamente. A través de imágenes porosas, flexibles y dinámicas Gance emprenderá un viaje inaudito. Aún cuando este filme es una obra silente, *Napoleón* expresará un nuevo modo de habitar el sonido, la luz, las estrellas y mundos distantes

³⁴⁹ Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 169.

³⁵⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 43.

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² Abel Gance, *op.cit.*, p. 46.

en el que la realidad habitual parece un simple recuerdo. En sus filmes este autor transmite la potencia oculta, invisible, intangible y misteriosa de la vibración al descubrir ópticas que se tornan táctiles, es decir *hápticas*. “Aquello que llamamos música no es en general más que ruido organizado. –afirma Gance– Lo que llamamos silencio es la eterna y colosal vibración de toda la música del mundo, como la luz es la vibración de todos los colores del prisma.” En la plástica de Klee y en las imágenes en movimiento de Gance se expresa el vaivén del ruido y el silencio. En estas imágenes la modulación de la luz descubre un prisma sensorial que desborda el tiempo en simultaneidad y el espacio en porosidad respirante.

El arte moderno, ya sea por medio del cine o la pintura, desplegará toda una modulación de intensidades. Incesante vibración de los ritmos del mundo en donde la estética no dejará de explorar las posibilidades de un espacio *háptico* que se destruye y se recrea a través de formas imprevistas. Sensaciones de lo inmediato. “Situándose las ondas eléctricas entre las ondas sonoras luminosas, debe ser posible hacer surgir en ellas un arte que involucra los sentidos táctiles.”³⁵³ Para Gance la luz es una poderosa potencia que abre los sentidos y la inteligencia a un grado que excede la estructura perceptiva tanto del artista como del observador. “Siendo la luz el único elemento sensible, –dice–puente entre los mundos, es a través de ella, de su observación minuciosa que podríamos conocer muchos secretos.”³⁵⁴ Modulaciones de luz signan el espacio. El espacio se ve, se toca, se escucha, revelando la vida bajo otras duraciones, *Napoleón* modifica las nociones de forma, movimiento, tiempo y espacio. “Solo percibimos las cosas gracias a sus diferencias, a sus variaciones, a su movimiento.”³⁵⁵ Como afirma Epstein en sus escritos sobre cine, el tiempo se convierte en una variable que produce perspectivas diversas. La experiencia *háptica* compuesta de variaciones del tiempo e invasiones del espacio contradicen toda rutina y desecha todo hábito. Surgen entonces en la percepción espacios móviles, tiempos suspendidos, ya no la totalidad, tan sólo fragmentos del universo.

³⁵³ Abel Gance, *op.cit.*, p. 56.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁵ Jean Epstein, *op.cit.*, p. 62.

2.3 PENSAMIENTO MÓVIL Y MEMORIA CRITICA

I

[...] la obra de arte moderna desarrolla sus series permutantes y sus estructuras circulares, señala a la filosofía un camino que lleva al abandono de la representación.

Deleuze

Abrir dominios de la percepción inexplorados implica también cambiar los espacios en que se mueve el pensamiento. Movimiento que descubre otras lógicas que de manera corriente podrían llamarse irracionales: sensaciones, imaginaciones y psiquismos. El arte moderno pone en acción un oscuro dinamismo –colmado de imágenes extrañas y poco familiares–, inseparable de la vida, desdeñado por el prejuicio de la acción analítica y la lógica reguladora de la razón útil. Y tal como apunta en cineasta Jean Epstein “el psicoanálisis, el surrealismo, incluso el existencialismo se convirtieron en los representantes actuales de la línea romántica, de la herejía triunfante”.³⁵⁶

Sin importar la vía, el instrumento o el medio el arte moderno enfatizará la necesidad de expresar la vitalidad de la vida: descubrir lo no visto, lo no oído, lo no sentido, lo no pensado. Vuelco a la percepción de lo sensible que revelará lo efímero del canon. Transformación que exigirá revalorizar la importancia de la experiencia sensible y la imaginación como formas de conocimiento. “En efecto, a toda forma que aparece a continuación de una experiencia, solo podemos atribuir, antes de dicha experiencia y por fuera de ella, una existencia virtual, latente, condicional”,³⁵⁷ apuntará Epstein ante la potencia de las imágenes que revela la técnica cinematográfica y descubre mundos irreconocibles en el campo de la experiencia. En el intersticio que se abre entre el antes y después, entre la memoria y el pensamiento, el arte moderno explorará una *contra-estética* que extraerá de su propia materia y de su propia conciencia un retorno al impulso vital de la vida. Flujo de fuerzas que pondrá en shock, la cultura, la historia y la filosofía.

³⁵⁶ Jean Epstein, *op.cit.*, p. 18.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.70.

La imaginación pondrá en curso formas poco habituales del pensamiento y la sensibilidad, es decir pondrá en escena lo que no está, lo invisible e intangible.

Ejemplifiquemos. Para pensar de manera crítica el arte moderno pensemos en el cubismo. El cubismo, particularmente con Picasso, no sólo presentará la posibilidad de repensar críticamente la estética y el medio de la pintura, sino también exigirá una mirada diferente por parte del espectador. Mirada que no se colma con la contemplación pasiva del cuadro, sino que invita al espectador a penetrar en el juego estético de la imaginación. Juego que dará lugar a todo un conjunto de prácticas inéditas, experiencias desconocidas y lenguajes extraños en donde ya no será posible hablar de representaciones sino de algo más, de presencias. Respecto a esta inusitada experiencia de la pintura, Picasso expresará: “No hay que fijar límites a la naturaleza, y menos aún copiarla; hay que dejar que los objetos imaginados se revistan de apariencias reales”.³⁵⁸

A través de sus lienzos, de sus épocas y de sus estilos Picasso nos introduce en series de creaciones que evaden lo fijo, fluyendo, cual río, en el inminente cambio de la vida. Sus cuadros plasman ese devenir molecular –de mezclas cromáticas y relaciones materiales– que desvanecerá cualquier forma hierática antecedente. Del cubismo analítico, en donde obras como *El Mandolinista* (1911) y *Naturaleza muerta española* (1912) expresan planos rotos en una continua masa densa de planos pequeños que diluyen la representación del objeto, saltamos al cubismo sintético que, con telas como *Mujer en camisa sentada en un sillón* (1913), recuperará la forma mediante planos de mayor tamaño, sin el dominio de la perspectiva la línea se volverá más flexible y el color se convertirá en un expresivo de gran intensidad y fluidez. Puntualmente, Picasso no analiza ni aparta sino presenta al objeto en su ser esencial. Sin sugerencia alguna de la representación fotográfica este pintor exalta la cualidad táctil de las cosas a partir de la vibración, la fluctuación y la fuerza que imprime el color. En sus telas la libertad del objeto ejercerá su influencia en la percepción del sujeto introduciendo un nuevo elemento para el arte: el *collage*. Periódicos, pinturas, mecanismos de relojes convergen en una mezcla que vibra y conduce a la experiencia estética a explorar la extrañeza de lo heterogéneo. De un extremo a otro, la obra de Picasso impregna la mirada de una innegable fuerza que resiste cualquier prejuicio, hábito o superstición. Lenzos o, más bien, organismos

³⁵⁸ Brassai, *Conversaciones con Picasso*, Ciudad de México, FCE, Turner, p. 50.

vivos conducen la mirada y al pensamiento por un recorrido vibrátil del color. La vibración del color capta instantáneamente líneas sensuales que desvanecen todo estilo previo. La geometría de Picasso expresa una forma del inconsciente como inmediatez, pero también la otredad, la irrealidad, la materialidad y la rareza de la existencia del cuerpo y el espacio.³⁵⁹ Atreverse a lo nuevo: experimentar, explorar y vivir. Devenir con el cuadro; pensar con el arte. Al respecto, Carl Einstein, crítico de arte alemán e importante figura de la historia de las vanguardias, mostrará un peculiar interés por la obra de Picasso. En 1928 escribirá el libro titulado *Picasso y el cubismo* en donde afirma: “La importancia de la obra de Picasso radica, en gran medida, en su falta de fijeza; en su predisposición para el cambio”.³⁶⁰

En el arte moderno la memoria de lo fue se transformará en algo que parece un lugar común y a la vez traerá consigo la impronta de una revelación inesperada. Un umbral de accesibilidad en el que la imaginación y la realidad no estarán separadas sino entrelazadas en un juego azaroso que reconstruye y modula el material *mnémico*, cuyo efecto será la movilidad del pensamiento. Es el impacto de un descubrimiento: nuevos límites, otras fronteras, diferentes lógicas ya no buscarán aplastar la sensibilidad sino la enaltecerán al descubrir visiones reveladoras de lo cotidiano. “¿Qué es la escultura? ¿Qué es la pintura? Se aferran siempre a ideas caducas, a definiciones prescritas, como si la misión del artista no fuera, precisamente, renovarlas.”³⁶¹ Picasso propondrá problemas que invalidarán los imperativos categóricos y las imposiciones estéticas dando lugar a una nueva manera de percibir sensiblemente el mundo. Como afirma la historiadora de arte Marisa García Vergara en el ensayo *Las muertes de Marat*, la obra de Picasso, liberada de la narrativa, de la historia, expresa “un nuevo valor del sujeto al que corresponderá un nuevo valor del objeto”.³⁶² Revolución estética, revolución de la sensibilidad en donde el estilo se convertirá en un fragmento del mundo que dará lugar a otras maneras de concebir la vida. Con Picasso, escribe Einstein: “El espacio pasa a experimentarse como una creación cotidiana del ser humano; dejó de ser un estereotipo

³⁵⁹ AA.VV, *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 67.

³⁶⁰ Carl Einstein, *Picasso y el Cubismo*, Madrid, Casimiro, 2013, p. 8.

³⁶¹ Brassai, *op.cit.*, p. 82.

³⁶² AA.VV, *op.cit.*, p. 93.

impuesto autoritariamente a gentes anestesiadas”.³⁶³ Por su parte Picasso apunta: “es la técnica del salto”.³⁶⁴ Tránsitos de la forma; pliegues materiales y mezclas cromáticas conectan obras como *Anciano y un niño* (1903) y *Acróbata con balón* (1905); cambios de naturaleza, de estilos caracterizados por tonalidades moduladas en azul o en rosa fluirán para dar forma a la serie de telas conocidas como “Mujeres plañideras” en las que el pintor explora “la conformación histórica del cuerpo”³⁶⁵ y la experiencia íntima de una máxima intensidad. Dentro de esta serie de obras, posteriores al *Guernica*, podemos mencionar, por ejemplo, la tela *Mujer llorando* (1937), en donde presencias angulosas, complejas y con violentos contrastes tonales crearán realidades que se alejan de las convenciones, pero no por ello dejarán a un lado la crisis en que se sumerge la humanidad ante las guerras y el ritmo acelerado del progreso.

El pensamiento móvil será producto de huidas, de constantes vagabundeos en lo desconocido, propiciando la emancipación del pensamiento de lo convencional y lo habitual. El pensamiento móvil será producto no ya de una memoria cronológica sino de una memoria crítica que pondrá en cuestión la ciencia, la historia, el arte y la filosofía, es decir, los saberes dominantes que harían de la estética un dogma de convenciones y de la experiencia una certeza empírica. “Esos cuadros –escribe Einstein– revelan la visión profética de un espacio nuevo y una forma poética, unos caminos que conducen a emociones y visiones todavía intactas.”³⁶⁶

El pensamiento móvil encuentra su origen en esa mezcolanza de tiempos que se tensan y vibran en los límites de la memoria. El pensamiento móvil, ciertamente, más que en la razón se sumerge en la reacción sensual, instintiva e intensiva del cuerpo. El éxtasis de la experiencia es una mezcla de encuentros que se vuelve posible al resistir lo determinado. Esta confrontación crítica pondrá en duda toda certeza. Confrontar la vida a partir de lo falso y lo verdadero parecerá algo inútil. Conocer las cosas exige pensar lo azaroso y lo contingente en tanto vitalidad. El arte moderno será un incentivo de la imaginación, para la imaginación. La variedad de formas expresivas abrirá fisuras

³⁶³ Carl Einstein, *op.cit.*, p. 28.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁶⁵ AA.VV, *op.cit.*, p. 94.

³⁶⁶ Carl Einstein, *op.cit.*, p. 17.

en el mundo real –determinado, fijado, verdadero. Esta contingencia pondrá en entredicho las concepciones absolutas del tiempo y del espacio.

II

[...] 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

En el siglo XX ideas nuevas o, si se prefiere, una manera diferente de mirar las cosas y los seres le dará combate al capitalismo, al consumismo, al racionalismo. El arte moderno expresará que sin ideas divergentes poco importa la libertad que promulgan estos sistemas. Esto es, sin una memoria crítica y sin un pensamiento móvil es imposible dar cause a un crecimiento imaginativo proporcional al desarrollo de los recursos técnicos. Sin la novedad que transforma la experiencia todo avance tiene poca repercusión en la vida.

La memoria crítica trata sobre el deambular de la imaginación, sobre aquello desconocido que asecha en el fondo de la mente y el cuerpo. La memoria crítica implica buscarse y cuestionarse a sí mismo en lo más extraño del ser humano. Búsqueda e interrogación harán del pensamiento un territorio móvil, nómada, en donde la conciencia se torna una condición singular en la que no hay nada de normalidad sino simplemente azar, contingencia y accidente. La memoria crítica y el pensamiento móvil que evoca el arte moderno desplegará un sentimiento compartido de participación política, ética y estética. Ante el cambio que se anunciaba, el mundo se sentirá implicado en las dramáticas circunstancias. La barbarie y el terror a la guerra impregnarán la vida. Basta mirar el *Guernica* (1937) para no dejar de pensar en lo que la guerra civil española significará para la humanidad. *Guernica* es un testimonio del terror, una premonición de las guerras por venir. El registro plástico que hace Picasso del bombardeo de la aviación alemana sobre el pueblo vasco de Guernica trasciende un momento histórico para convertirse en icono y símbolo del siglo XX. Una nueva visión del mundo que envuelve una crisis personal y pictórica, pero también, como apunta el historiador de arte T.J.

Clark, posee un carácter sociopolítico que muestra la gran escena trágica de nuestra cultura; expresión de la vulnerabilidad de la sociedad moderna; enfrentamiento explosivo de la vida y de la muerte.³⁶⁷ “*Guernica* es una escena trágica (un derrumbamiento, un descenso en paralelo a la oscuridad) que pertenece ciertamente al siglo XX. Su tema es la muerte desde el aire.”³⁶⁸

A través de las aventuras de la imaginación, el arte moderno expresará nuevas mitologías en las que convergen la guerra, las máquinas, la ciencia y la técnica. Puntos de vista que desensamblan la estructura de la percepción y a la vez articulan otros códigos para construir la realidad. Puntos de vista de la memoria, la imaginación y el pensamiento desmontan sistemas de convenciones, suposiciones y prejuicios; puntos de vista exaltan la posibilidad que tienen las cosas más triviales de ocultar cierto misterio. En la obra de Picasso confluyen diversos caminos que el pintor ya había iniciado a mediados de los años veinte, trazando una genealogía poética que culminará con *Guernica*. Esta obra es un “psicograma óptico”³⁶⁹ en el que visiones oníricas y figuras míticas como el toro, el caballo y el pájaro crean una mitología propia de su época en la que se enuncia el horror de la bomba y la amenaza a la vida. Al respecto, la historiadora de arte Anne Wagner escribe: “*Guernica*, como siguen empeñándose a demostrar las guerras de la actualidad, los ataques aéreos sólo dejan a su paso deformaciones y devastaciones. Las bombas hacen de todos nosotros recién nacidos moribundos.”³⁷⁰ Una memoria crítica y un pensamiento móvil que exacerba la crisis de la humanidad, *Guernica* exalta puntos críticos del arte y de la vida en general. Tensión entre memoria y pensamiento cuyo efecto será la destrucción de las convenciones. *Guernica* es testimonio de la violencia del tiempo y la catástrofe del espacio; es síntoma de la experiencia vivida, no dada y, como escribe Einstein: “en la visión de lo nuevo se separa uno del recuerdo y de la historia, y se dejan atrás las formas heredadas para adentrarse en el futuro o sumergirse en el recuerdo arcaico”.³⁷¹ El pensamiento móvil implicará la experiencia de lo múltiple: formas cambiantes que ponen en cuestión lo definitivo.

³⁶⁷ AA.VV, *op.cit.*, pp. 8-20.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

³⁶⁹ Carl Einstein, *op.cit.*, p. 11.

³⁷⁰ AA.VV, *op.cit.*, p. 124.

³⁷¹ Carl Einstein, *op.cit.*, p. 12.

No obstante, descifrar nuevos códigos, cuestionar al humanismo, plantear otro tipo de materialismos exige la colaboración activa del espectador. La obra de arte moderna no es un modelo definitivo creado por un artista de una vez y para siempre, sino es un modelo para armar, por armar, que es posible a partir de la modulación activa del espectador. Participación y relación con las intensidades y las sensaciones que le dieron origen. El flujo de sensaciones que surge entre la obra, el artista y el espectador destruye todo molde, desmantelando la realidad convencional, liberando fuerzas y energías capaces de erotizar el mundo a través de dispositivos piloteados no por la razón sino por la imaginación.

El carácter fragmentario y provisional de una obra de arte destruye al espectador homogéneo en diversidad de visualizaciones y puntos de vista. “Cuando se mira sin prejuicios, –escribe Einstein– utilizamos formas cambiantes y nos estremecemos en la lucha de los contrarios, que es lo único que da aliento a la vida y nos hace sentir vivos.”³⁷² Caleidoscopio. Constelación de ideas. El pensamiento móvil involucra una perspectiva crítica que mira sin prejuicios, sin consideraciones, dando oportunidad a que las cosas se expresen por sí mismas. El pensamiento crítico pleno de libertad, imaginación y sensibilidad *da espacio*, en el sentido de Heidegger, para que las cosas se expongan a partir de sus ritmos y variaciones. “El ritmo en su plenitud, anuncia el estallido”,³⁷³ expresa Einstein. El ritmo en su plenitud anuncia una diferencia ontológica que manifiesta la manera en la que se relacionan los seres y las cosas.

Pensar desde una perspectiva crítica la manera en que habitamos el espacio desafía toda creencia recibida. Pensar cómo habitamos el tiempo desprende líneas de fuga que fracturan la realidad –lo cotidiano y lo habitual– transformando la experiencia, revalorando nuestras relaciones con el mundo. Pensar el habitar cataliza transformaciones sociales y políticas; otras maneras de percibir el mundo, construirlo ya no sólo desde una óptica fija sino a partir del ritmo variable que pausa el devenir molecular de los seres y las cosas. No sólo la pintura, el cine también explorará un campo global de coexistencias y una profunda reflexión sobre las posibilidades del medio. Por ejemplo, el cine de Dziga Vértov buscará la esencia profunda de las máquinas y las

³⁷² Carl Einstein, *op.cit.*, p. 10.

³⁷³ *Ibid.*, p 13.

cosas. Maquínico, productivo, formativo, a través de un montaje crítico que organiza el mundo visible, Vértov revelará la dinámica geometría de las imágenes, las propiedades de la materia y el ritmo interior de cada cosa. Esto son *los intervalos*. “Los intervalos – escribe– (paso de un movimiento a otro), y en ningún caso los mismos movimientos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento).”³⁷⁴ Los documentales *Cine-ojo: la vida al imprevisto* (1924) y *El hombre de la cámara* (1929) son registros de la vida tal cual es. La percepción de la belleza, los procesos químicos, el ritmo de las máquinas, el hombre eléctrico desplazará las cualidades medibles del espacio en un campo de intensidades y cualidades;³⁷⁵ “buscamos nuestro propio ritmo, que no habremos robado a nadie, lo encontramos en los movimientos de las cosas”,³⁷⁶ apuntará Vértov.

Por medio del cine-poema Vértov captará el intervalo compuesto por las propiedades de la materia y el ritmo interior de cada cosa. “Viva la poesía de la máquina movida y moviente, la poesía de las palancas, ruedas y alas de acero, el grito del hierro de los movimientos, los cegadores guiños de los chorros incandescentes.”³⁷⁷ Con una fuerte influencia del cine-documental de la Primera Guerra Mundial, el cine-ojo de Vértov será el punto de partida para explorar el caos que da forma a la ciudad y su innegable relación con el devenir de las máquinas. De una forma totalmente diferente a como lo hace el ojo humano, este autor introducirá al espectador en una nueva percepción del mundo que implicará: construirlo, habitarlo y pensarlo en convergencia con la vitalidad de lo orgánico y lo artificial de las máquinas.

Vértov sumerge la mirada en la vida al imprevisto: “me acerco y me alejo, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre”.³⁷⁸ Al descifrar de otra forma lo desconocido el cine operará como auxiliar de la memoria. El cine abordará lo inaccesible para el ojo humano brindando experiencias de alargamiento, acortamiento o desmembración del movimiento. Por medio de la acción conjugada de lo orgánico y las máquinas el cine entrará en la vida y exhibirá la fluidez sensible de las imágenes. “Con

³⁷⁴ Dziga Vértov, *El cine ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, p. 18.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

el cine-ojo, –escribe Vértov – recibimos en plano rostro el fresco viento primaveral, el aire libre de los campos y de los bosques, la inmensidad de la vida.”³⁷⁹

Esta situación documental que surge de la poesía abrirá un umbral entre la percepción natural y la percepción técnica, dejando entrever una diferencia de naturaleza que refleja tanto estados de lo vivo como estados de las máquinas. Lo macro y lo micro de la percepción se transformará en tránsitos, en donde adquirirá un sentido totalmente diferente los dogmas, las reglas y certezas de la vida.

³⁷⁹ Dzina Vertov, *op.cit.*, p. 18.

3. LA PERTURBACIÓN SUBJETIVA

3.1 DESITUACIÓN DEL ARTE: AUTOCRITICA, AUTODEFINICIÓN, REINVENCIÓN

I

*La necesidad impone su ley;
algunas veces, incluso hace salir al hombre
de los límites que la sociedad le impone.*

Gauguin

La abundancia de formas que constituyen el arte da muestra del inmenso poder de transformación de la sensibilidad estética al expresar de cierta manera lo verdaderamente vivo en la historia y la cultura. Poder de transformación que se hace evidente al procurar cada forma de expresión artística confinarse en lo más inmediato de ellas mismas, es decir en los atributos propios de su medio. Con la intención de superar las convenciones del pasado y la regresión a lo tradicional que caracterizó a la época de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) surgen diferentes movimientos artísticos que buscan la inspiración en las posibilidades que la técnica y el medio les brinda. Ante estos signos vale la pena preguntarse: ¿qué implica la modernidad para el arte? ¿cómo se transforma la pintura moderna? ¿cómo cobra sentido o, si se prefiere, sentidos la crítica por el medio? ¿a que refiere la complejidad y la inactualidad de una obra?

En la modernidad se emprende una radical autocrítica a los medios, a las técnicas y las concepciones artísticas. También se acentúa la crítica de la vida: a los modos y los ritmos que la modernidad, el progreso y el capitalismo imponían a la sociedad; insatisfacción con el orden social establecido que posee un carácter reaccionario. Para aproximarnos a la pintura moderna como un movimiento crítico que transgrede los límites impuestos, no sólo del arte sino también de la vida, sería factible analizar con minucia diferentes posturas en torno al arte y a la modernidad. A propósito de la modernidad y la pintura, será conveniente reflexionar algunas ideas expuestas por el crítico de arte americano Clement Greenberg quien, muy cercano al expresionismo abstracto, a lo largo

de la primera mitad del siglo XX enfatizará puntos decisivos en torno a los cambios que invistieron no sólo a la pintura sino también a la escultura y la arquitectura; puntos que conciernen tanto a las vanguardias como a la industria del espectáculo entrelazando una tensión entre las denominadas obras artísticas y los llamados productos kitsch de la cultura. Así, para 1939, Greenberg escribirá en el ensayo *Vanguardia y kitsch*: “El kitsch es un producto de la revolución industrial, al urbanizar las masas de Europa occidental y América, establecieron lo que se denomina la alfabetización universal”.³⁸⁰ De cierta manera en la modernidad se plantearán dos momentos críticos del arte; primero la tensión entre la academia y las vanguardias; después la contraposición entre las vanguardias y la cultura de masas de la que brotará lo kitsch. No debemos perder de vista que la cuestión imperante en esta indagación *contra-estética* sigue siendo la experiencia. La experiencia, primero sometida a una postura científicista y academicista después capturada por el régimen de producción capitalista, es el hilo conductor para reflexionar otras posibilidades de la estética. Pero antes de avanzar, profundicemos más sobre algunos puntos.

Volvamos a Greenberg. Para este crítico el kitsch será una mercancía que satisface necesidades (inventadas por la industria del entretenimiento). Un sucedáneo de la cultura que no apela al uso de la sensibilidad, la imaginación, menos aún al pensamiento.³⁸¹ Esta cuestión es de suma importancia y no dejará de estar vigente al menos en el efecto que producirá en nuestra capacidad perceptiva: esto es en la atrofia de la experiencia, la transformación de la sensibilidad y en el destino que tendrá el arte. El kitsch (fabricado por el capitalismo) será un productor de valores culturales y estéticos que no buscarán causar un impacto perceptivo o afectivo tan sólo ser consumidos sin ser cuestionados. Claro ejemplo de lo anterior se puede visualizar en el efecto que los dibujos animados, posteriormente los parques de diversiones y exposiciones internacionales, tendrán en la estandarización y la maquinización de la experiencia y la percepción. Como bien señala Carmen Pardo, la introducción al público de Mickey Mouse en 1928 supondrá tanto la esquematización de la experiencia como la apropiación de la vida cotidiana. “Mickey Mouse y el Pato Donald actúan como fármacos de los

³⁸⁰ Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 30.

³⁸¹ *Ibid.*, p.31.

miedos y los peligros que produce el mismo proceso civilizador hasta llegar a formar parte, durante la Segunda Guerra Mundial, del proceso mismo.”³⁸² El kitsch será un producto que servirá al capitalismo para mantener la explotación del trabajo humano (para evadir lo sofocante de la vida utilitaria, las largas jornadas en la fábrica, la división de clases o el ritmo acelerado que se impondrá en las grandes ciudades).

En este sentido, como consecuencia del progreso, de la producción en masa, de la vida mecanizada y de la fetichización de la obra de arte la literatura, la pintura, la escultura, posteriormente, la música y la danza modificarán las posibilidades teóricas y prácticas al poner en cuestión la experiencia del arte que la industria cultural les impondrá. Subversión de lo que se consideraba esencial para la producción cultural, la práctica y los métodos artísticos, la opción moderna hará cuestionar al artista y al espectador los antiguos juicios de valor, la tradición y el estilo. En este sentido, para Greenberg lo moderno no sólo será un movimiento pictórico sino que se extenderá a todas las formas de expresión del arte y de la cultura. Lo anterior lo podemos apreciar en el texto de 1960 *La pintura moderna* en donde este crítico dice: “Lo moderno no incluye sólo el arte o la literatura. En este momento engloba casi todo lo verdaderamente vivo en nuestra cultura”.³⁸³ Lo moderno comprenderá lo verdaderamente vivo y pondrá en tela de juicio el utilitarismo (impuesto al arte desde la Ilustración) y la funcionalidad (impuesta a los objetos por el capitalismo). Impostura que somete todo rasgo singular a la homogeneidad o, incluso, en términos de Greenberg, *urbaniza a las masas y alfabetiza universalmente a la sociedad*. Esta afirmación será fundamental para entender no sólo la pintura de las vanguardias sino lo que la modernidad implicará para los aspectos sociales y políticos de la vida. Así, en relación a la posición que ocupaba la pintura en la sociedad a inicios de la modernidad, Greenberg dice: “Al serles denegados por la Ilustración todas las tareas que podían llevar a cabo seriamente, parecía que estaban abocadas al puro y simple entretenimiento y, en tanto que tal, a una labor, como la religión, útil”.³⁸⁴ La afirmación del medio y los materiales (de la superficie plana, la forma del soporte y las propiedades del pigmento) servirán a la pintura para deslindarse de su función utilitaria, pero también para separarse técnicamente de la afinidad que guardaba

³⁸² Carmen Pardo, *op.cit.*, p. 143.

³⁸³ Clement Greenberg, *op.cit.*, p.111.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.112.

con las leyes geométricas de la escultura. Lo anterior desprenderá una serie de problemas en torno a los limitantes y posibilidades de la forma, pero también en relación a las cualidades del espacio-lienzo, es decir a la ruptura con los atributos tridimensionales que prevalecían en la pintura clásica. En la modernidad, el problema de la forma supondrá el problema del medio, su crítica y las posibilidades que éste brindará. Lo anterior lo podemos apreciar con un pintor que hemos referido anteriormente: Cézanne. Responsable de un nuevo principio pictórico, este pintor cambiará el curso de la pintura al aproximar la forma no a la semejanza de las cosas sino a la problemática del medio y los materiales, experimentando en sus lienzos no la apariencia sino relaciones de sensación que se desprenden a partir de las vibraciones del color. Sobre este punto, Greenberg escribe: "Su manera de registrar lo que veía era demasiado denso, no en los detalles sino sensaciones. Sus cuadros eran compactos en exceso, puesto que una vez excluido el << interés humano >>, cada sensación producida por el motivo era igualmente importante".³⁸⁵

La crítica del medio catalizará dos importantes consecuencias para la pintura: la heteromorfia de la forma y la heterotopía³⁸⁶ del espacio. La emergencia de la forma y no su imposición según un molde. Pintar se convertirá en un acto de impetuosidad y de puesta fuera de sí. No obstante, estos rasgos estéticos no pertenecerán sólo al ámbito de la pintura también se distinguirán en la escultura al sustituir materiales naturales como la piedra, el bronce o la arcilla por materiales industriales como el hierro, el acero, el vidrio y el plástico. Ya no se usará la técnica de la talla o el modelado. La obra será construida, ensamblada y organizada.³⁸⁷ Tanto en la pintura como en la escultura la crítica del medio dotará al arte de un gran poder expresivo que pondrá en juego la sociabilidad (relaciones entre sensaciones) y la singularidad (mezclas de cualidades materiales) dando lugar a una dimensión desobjetivada e impersonal. Ver un cuadro o una escultura no será un acto pasivo de contemplación sino será un acto de creación de singularidades y complejidades que exigirán interrogarlo una y otra vez.

³⁸⁵ Clement Greenberg, *op.cit.*, p.57.

³⁸⁶ Con el término heterotopía hacemos alusión a un espacio que posee intrínsecamente poderes, fuerzas, ideas y discontinuidades que expresan tiempos y lugares singulares. La heterotopía del espacio abre la posibilidad de crear nuevos espacios con sus propias lógicas.

³⁸⁷ Clement Greenberg, *op.cit.*, p.98.

Vemos entonces que con el fin de mantener la vitalidad del arte a la par de las circunstancias cambiantes, la pintura moderna criticándose, reinventándose y diferenciándose se liberará de la función imitativa, sistematizada y contemplativa que dominaría en la pintura clásica o realista. Al prescindir de su función representativa, la pintura moderna hará aparecer mediaciones entre las cosas, apropiándose de materialidades ya no como elementos separados sino como encuentros –acontecimientos– que surgen al relacionarse durante el proceso creativo. Muestra de lo anterior lo podemos percibir, por ejemplo, al explorar la propuesta del expresionismo abstracto cuyos enormes lienzos exhibirán tanto la flexibilidad de la superficie plana como la libertad y la fluidez del pigmento sobre la tela. Al sumergirse en la dimensión física del espacio, el pintor se moverá a lo largo y ancho del cuadro, transmitiendo un efecto espacial en donde cada elemento es concebible o perceptible por sí mismo. “El arte realista o naturalista –afirma Greenberg– encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte.”³⁸⁸ El arte al ser autoconsciente de las limitaciones y posibilidades de su medio se reinventará. Pero, además, siguiendo las afirmaciones de este crítico, podríamos suponer que el artista moderno al enfocarse únicamente en las posibilidades que su medio le brinda, en su autocrítica, pondrá en perspectiva una postura que buscará la “pureza” de cada expresión artística. “<<Pureza>> –escribe Greenberg– significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas.”³⁸⁹ La autocrítica del medio permitirá al pintor erradicar la ilusión de profundidad de la superficie, rígidamente fijada por la geometría euclidiana. Influidos por Picasso, los pintores expresionistas abstractos reflejarán la incitación, el desafío y la sugerencia de nuevas posibilidades de expresión. Sobre la obra de Pollock, en el ensayo *Pintura de tipo americano* de 1955, Greenberg apunta: “Poco tiempo después empezó a trabajar con madejas y manchas de esmalte que enlazaba, entrelazaba y desenlazaba con una libertad y una fuerza que nada tenía que ver con la más bien limitada pintura de caballete”.³⁹⁰ Desprendiéndose de un antecedente sofocante que les precedía, los pintores modernos desarrollarán potentes estilos

³⁸⁸ Clement Greenberg, *op.cit.*, p.112.

³⁸⁹ *Idem.*

³⁹⁰ *Ibid.*, p.76.

independientes, abundantes en incidentes y relaciones. Tanto la pintura como la poesía emanciparán a las palabras y a las cosas de sus funciones referenciales. El simbolismo con Mallarmé abrirá un nuevo espacio para la práctica poética. El cubismo con Picasso abrirá un nuevo espacio para la práctica pictórica. Ambas expresiones darán pie a diversas consecuencias que desembocarán, por un lado, en la abstracción del espacio semiótico, por el otro, en la reactivación del cuerpo sensual del lenguaje.³⁹¹

II

*Las artes plásticas no se dejan adivinar fácilmente.
Para hacerlas hablar hay que interrogarlas continuamente
a la vez que se interroga a uno mismo.*

Gauguin

Más allá de todos los hallazgos técnicos que podemos encontrar en el expresionismo abstracto, el arte moderno ofrecerá no sólo una crítica artística sino también una crítica social e histórica. Ya desde Duchamp, el dadaísmo y el surrealismo, el arte buscará borrar los límites que separan al arte de la vida. Las convenciones del arte revelan no sólo estilos y dogmas que se apoderan del proceso creativo también hacen visible las constricciones que afectan el orden social. Las formas artísticas se convierten en portavoces de los problemas que suscitan las guerras, los efectos de la producción industrial y las implicaciones de la racionalización colectiva: el protagonismo de la vida utilitaria basada en la previsión programada que posterga vivir el instante. En este punto no es posible evitar volver al pensamiento del filósofo Simondon y las ideas expuestas en el ya citado texto *Imaginación e invención*. Sus reflexiones en torno a las imágenes encuentran una exposición precisa y rigurosa que servirá de hilo conductor para trazar algunas relaciones entre la fuerza de las imágenes, el poder de la invención y la imaginación en el arte, y a partir de estos puntos críticos distinguir rasgos importantes en

³⁹¹Franco Berardi, *op.cit.*, p. 170.

conexión con la experiencia. Así, sobre la racionalización colectiva y su implicación en el orden del tiempo y el espacio, Simondon apunta:

Las necesidades de la previsión a largo plazo para la acción introdujeron la racionalización en la dimensión del porvenir y desecharon su mito, al menos en el dominio económico y, demográfico: el tiempo comienza a organizarse como el espacio, el futuro es anexado por el saber, ya no es el campo privilegiado de lo optativo, del deseo, o del querer.³⁹²

Desde el contexto económico, es decir desde el ámbito de la “racionalización prospectiva”³⁹³, de la producción y el consumo de mercancías, de la organización del tiempo y del espacio, de la previsión que anula todo mito y simbolismo de la vida, el arte emprenderá una lucha por el arte. En otras palabras, expresará la necesidad ineludible de revisar los conceptos del arte, de crear diferentes maneras de expresión, de buscar otros modos de vida que devuelvan la riqueza a la dimensión social: la importancia de lo optativo, del deseo, o del querer. A través de la reinención y la restitución de mitos y símbolos, el arte colmará a la escena capitalista con imágenes de gran fuerza y densidad que manifestarán estados mentales y sociales que pondrán en entredicho cualquier postura fija. “La imaginación de los artistas y de los escritores –dice Simondon– puede preformar un nuevo estado social, un nuevo rostro de la vida [...] Con mayor razón, la invención está tan fuertemente tendida hacia el porvenir que da existencia, fuera del sujeto, a un modo nuevo de realidad.”³⁹⁴ Ante esta postura resulta impotente todo análisis técnico, científico, económico y social que pretenda prever la realidad futura. Pues, sólo el poder de la imaginación y de la invención artística son capaces de plantear un modo nuevo de realidad.

Extraño y desconcertante, el arte genuino desafía el gusto, la ciencia y la razón. En otras palabras, el arte desdeña cualquier impostura. De manera que el proceso de la pintura, del mismo modo que la poesía, se convertirá en un impulso que expresará el deseo de tomar parte, de cambiar. Un deseo que impulsará a ser parte del movimiento de la vida. En este punto resulta aún más problemático pensar el medio sólo como una autocrítica del soporte y los materiales. No sólo la pureza, la autodeterminación de un estilo o la redefinición de la pintura a la que alude Greenberg en sus escritos parece suficiente para aproximarnos a la autocrítica del arte. Más aún a un nuevo estatuto de la

³⁹² Gilbert Simondon, *op.cit.*, p. 24.

³⁹³ *Idem.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p.23.

estética. El arte moderno además de estilos desafiantes expresará la necesidad inminente de crear otros modos de vida; otras realidades que devuelvan la vitalidad, la grandeza y la gracia a la sociedad. “Hay que ser incorruptible en el arte y, para serlo en el arte, –expresa Cézanne– hay que entrenarse para serlo en la vida.”³⁹⁵ Es desde esta perspectiva que nos parece necesario introducir otro punto de vista más. Vale la pena poner de relieve las impresiones del historiador y teórico de arte alemán Wilhelm Worringer quien con una profunda influencia del historiador austriaco Alois Riegl, a través de una serie de escritos realizados entre 1919 y 1954, abordará diferentes reflexiones sobre el concepto de forma en la pintura y la arquitectura, resaltando la importancia de la voluntad artística y el momento histórico en el proceso creativo. Aspectos que, si bien se alejarán de la perspectiva dominante del Renacimiento y del Clasicismo, serán claves para adentrarse en el movimiento expresionista y abstracto y, en general, para pensar el arte que surgirá entre guerras. Lo anterior lo podemos percibir en sus reflexiones sobre el arte gótico, el cual definirá como un estilo que no se limita a una representación estática ni geométrica (como sucede en el arte clásico) sino que dotará a los cuerpos de un dinamismo que trasgrede los límites de la forma orgánica. En este sentido, para este historiador la forma surgirá de la relación del material y la sensibilidad del artista y, paradójicamente, esta coincidencia pondrá en entredicho la experiencia de la forma –es decir, la representación basada en un molde determinado. Para Worringer la experiencia sensible desplazará la forma convencional de los cuerpos hacia lo asimétrico y desequilibrado, como se distinguirá también en el Barroco y el Manierismo. En otras palabras, las posibilidades de la forma no podrán saciarse jamás, pues éstas plasman el devenir de lo vivo. Más que un molde fijo, la pintura captura presencias. A partir de estos antecedentes, Worringer exigirá del arte moderno una actitud distante de lo individual, lo racionalista y lo sensualista. Un alejamiento del enfoque humanístico que no reconocía la multiplicidad del acontecimiento histórico y que colocaba al Renacimiento como centro absoluto de una cultura superior.³⁹⁶ Así, en el texto *El arte y sus interrogantes* de 1956, Worringer afirma: “La actitud que reclamamos hoy de la obra de arte consiste en su cooperación con lo nuevo [...] sólo lo nuevo tiene vida y es prueba de devenir”.³⁹⁷ Para

³⁹⁵ Joachim Gasquet, *op.cit.*, p. 223.

³⁹⁶ Wilhelm Worringer, *El arte y sus interrogantes*, Buenos Aires, Nueva visión, 199, p. 28.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.10.

este crítico el arte moderno será más cercano al goticismo, al orientalismo, al exotismo, al barbarismo o al primitivismo, es decir será un fenómeno relacionado con lo eternamente vivo, con esa energía específica que plasman los diferentes modos de la vitalidad. “Bien lo sabemos –escribe–; detrás del arte nuevo no hay una humanidad nueva, pero si un nuevo modo humano.”³⁹⁸

Puntualmente. Los escritos de Worringer plantearán una exigencia espiritual para el arte: recuperar la vitalidad de la vida; considerar el arte a partir de un compromiso social y político. “Nuestra época –escribe– quiere encontrar su rostro. En todos los gestos vibran posibilidades; y aún en las muecas palpita el futuro.”³⁹⁹ El arte moderno tendrá la consigna de acceder a una naturaleza bruta, esto es la realidad ni articulada ni filtrada, menos aún explicada. Ante esta postura parece evidente que la pregunta por el medio es algo que se extiende más allá de la crítica del soporte y los materiales. La pregunta por el medio entraña una serie de mezclas y relaciones (no sólo las que se suscitan en el soporte). La pregunta por el medio implicará la reflexión por la forma. Por tanto, llevará al artista a cuestionar lo vivo; a recuperar la vitalidad de la vida; a restablecer el compromiso que existe entre el arte y la estética, pero también entre lo social y lo político. De Greenberg a Worringer se extenderá un eco –con sus debidas consideraciones y diferencias– que afirmará la modernidad como un movimiento que cuestiona al arte y a la cultura.

El arte moderno plasmará esa necesidad que impone su ley y, que como expresa Gauguin, hará salir al hombre de los límites que le han impuesto. El arte moderno al autocriticarse crea realidades, manifiesta la vitalidad, pero sobre todo restablece el compromiso con la vida. Sobre la realidad de las imágenes Simondon subraya lo siguiente:

Una parte de la realidad de los grupos está hecha de imágenes, materializadas bajo forma de dibujo, de estatuas, de monumentos, de vestimentas de herramientas y de máquinas, y también de giros del lenguaje [...] estas imágenes aseguran la continuidad cultural de los grupos, y son perpetuamente intermediarios entre su pasado y su porvenir: son tanto vehículos de experiencia y de saber como modos definidos de expectativa.⁴⁰⁰

Las imágenes distinguen relaciones que expresan la continuidad entre lo general y universal, es decir expresan la diversidad y complejidad que caracteriza cada instante de

³⁹⁸ Wilhelm Worringer, *op.cit.*, p. 28.

³⁹⁹ *Idem.*

⁴⁰⁰ Gilbert Simondon, *op.cit.*, p. 25.

la vida. Un cuadro, una escultura, un poema o una pieza musical son materializaciones de sensaciones que exigen hacer más intensa la experiencia: expresar la vitalidad que da rostro al momento que se vive. El arte no es una imitación de la realidad sino su intensificación. El arte capta esa presencia que nos acecha y perturba y, por tanto, no puede definirse de otra manera más que como un acontecimiento. “La imagen que invade al sujeto es una aparición; –escribe Simondon– puede ser más fuerte que él y modificar su destino mediante una advertencia o una prohibición.”⁴⁰¹ Presencia que se torna ausencia. Encuentro que se torna acontecimiento. Las imágenes transforman los hechos empíricos en acontecimientos singulares, colmados de sentido –crean sentido propio– amplificando la experiencia de la realidad y descubriendo conexiones dinámicas. Ante esto, ¿cómo aproximarnos a la noción de forma?

⁴⁰¹ Gilbert Simondon, *op.cit.*, p.14.

3.2 FENOMENOLOGÍA DEL ÉXTASIS: FORMA, INTENSIDAD, CUERPO, PENSAMIENTO

I

*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.*

Maurice Merleau-Ponty

Sin previo aviso, el tiempo es capaz de penetrar los cuerpos, transitarlos por debajo de la piel expresando diminutas vibraciones que no pueden ser evitadas tan sólo vividas. Al choque del encuentro de lo inesperado, le sigue la inefable emoción de la forma inusitada cuya experiencia es radicalmente diferente en tanto singularidad que ha brotado de una conmoción vital que clama: se agente que vive y crea no sólo agente que existe y contempla.

La insistencia de tal presencia puede engañar al observador incauto. Mucho más profunda y de sentido casi científico, esta presencia pudiera guardar la apariencia de la causalidad. No obstante, sorprenderse nunca es previsible. Esto es, por ejemplo, lo que certera y sutilmente expondrá el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu* al introducirnos en el juego fenomenológico del goce pictórico que se entabla entre sensación y pensamiento. Una experiencia que negará toda referencia a la ciencia, a la certeza y a la verificación, pues ante todo será un planteamiento del cuerpo y una pregunta por el ser. “La ciencia –escribe– manipula los casos y renuncia a habitarlos.”⁴⁰² Ser no es parecer. La experiencia de una presencia, de una fuerza que acaricia, rodea y traspasa los cuerpos es más cercana a la poesía que a la ciencia. Es una invitación a habitar y participar en la vida. Una presencia es una forma azarosa que revela, al igual que el tiempo, una lucha con el tiempo (interpelación de diferentes ritmos; compuestos de cuerpos que se distinguen, se relacionan y se mezclan en una unidad cuya consigna es desaparecer). Presencia y Ausencia. Contratiempo que expresa la sensación (de ser

⁴⁰² Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1986, p. 9.

y participar en el mundo) y la espontaneidad incontrolable que, parafraseando a Merleau-Ponty, confunde toda categoría haciendo visible un universo heteromorfo y polisémico de esencias carnales y significaciones mudas. Pero, además, para entrar en el juego de semejante experiencia, Merleau-Ponty enfatiza: “Es necesario que el pensamiento de ciencia –pensamiento de sobrevuelo, de objeto en general– se vuelva a situar en un <<hay>> previo, en el sitio, en el suelo del mundo sensible”.⁴⁰³

En el arte todo programa es paralizante. Es el desorden, el accidente y el azar lo que permite al artista expresarse libremente y crear un nuevo orden que parte del caos. Esto es, en el predominio de lo vital y lo instintivo surge una nueva manera de ver el mundo; una nueva realidad que impregna a la humanidad de una conciencia renovada. Lo importante es no tener un plan para reformar el arte. Lo importante es dar cuerpo a una experiencia que rompa radicalmente con la apatía social, el hábito y la costumbre que aniquila toda experiencia. Una experiencia no duradera, pero que deja entrever una alternativa; la posibilidad de ser algo distinto. Tan sólo basta haber experimentado que ese algo puede existir para comenzar a crear y hacer visible lo que antes no existía.

Para el arte moderno ser realista implicará exigir lo imposible. Ya lo habían iniciado los impresionistas al dejar de plantearse el problema como una oposición entre el color y el dibujo y, en lugar, llevarlo a una experiencia puramente óptica que captará el motivo natural inmediato o, lo que bien podría llamarse, ciencia óptica y espacial de la realidad. Tiempo después, con una fuerte influencia del impresionismo, surgiría la pintura moderna abstracta ligada a la ciencia y a la expresión óptica pura. Pero existe otro modo de expresión de la pintura moderna que se alejará de la ciencia –o planteará otros modos de ciencia– y abordará la experiencia óptica desde otras perspectivas. Pues como dice Merleau-Ponty para situarse en el mundo sensible es necesario una aproximación del pensamiento y de la ciencia totalmente diferente. “Es necesario –expresa- que con mi cuerpo se despierten los cuerpos asociados, los <<otros>>...”⁴⁰⁴ En el paso de la sensación al pensamiento; la forma-presencia será un encuentro entre cuerpos que se tornará acontecimiento. Acontecimiento en el que aparecerá el ser en la “realidad” al imponer su existencia con tal fuerza que se hará sentir y pensar fuera de las costumbres

⁴⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.11.

⁴⁰⁴ *Idem.*

de un mundo mediocre y conformista que ha dado de sí todo lo que podía. Semejante acontecimiento desitúa en el campo de la conciencia los objetos que la moral y la educación han impuesto. Semejante presencia confunde lo real y lo imaginario, lo visible y lo invisible. Semejante experiencia no puede satisfacer la apariencia de lo dado, sacrifica la verosimilitud o la exactitud, pues es expresión corporal de la misma sustancia del mundo. Transustanciaciones en donde los cuerpos no serán considerados como cosas sino como posibilidades, y el tiempo y el espacio se convertirán en cualidades de las que se origina una obra de arte. Precisa Merleau-Ponty a manera de interrogación: “Entonces, ¿qué es esta ciencia secreta que tiene o que busca el pintor? ¿La dimensión conforme a la cual Van Gogh quiere <<ir más lejos>>? ¿Eso fundamental de la pintura y quizá de toda la cultura?”⁴⁰⁵ La forma-presencia expresa el habitar, el relacionar y el mezclarse con el mundo. La forma-presencia manifiesta la gran variedad de gradientes que conforman la vida; la naturaleza inevitable de sus formas, válida en sus propios términos. El pintor habita la proximidad y la atención de la presencia para arrancarle la más vivida noción de lo que una forma implica. La forma no es algo fijo. El pintor no sólo ve las cosas, se une a ellas en un “entrelazado de visión y movimiento”⁴⁰⁶ del mundo visible en tanto sensible. El pintor moderno no será un sujeto que posee una visión empírica sino una singularidad que siente, un vidente que es parte del movimiento de las cosas. “Visible y móvil –expresa Merleau-Ponty–, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa.”⁴⁰⁷

Basta adentrarnos en *La visión tras el sermón* (1888), de Gauguin, para ser parte de una variedad cromática que va del negro al blanco, pero entre ellos aparece la intensidad de un rojo magistral cuyos destellos hacen visible un tono verde y al lado un amarillo; una mezcla que se enriquece mutuamente y manifiesta la presencia que hace visible la unidad a partir de la multiplicidad del color. La forma será el devenir del color. Ante semejante presencia, el cuadro se transformará en un rompecabezas, que formula los principios de una ciencia, que relata la fenomenología de la presencia de diferentes tonos. En este lienzo el color es una materia fluida y animada. Un cuerpo que invita a la imaginación a explorar lo desconocido. Para Gauguin el color dejará de ser un

⁴⁰⁵ Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.10.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.15.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.17.

decorativo; será un fluido enigmático de intensidades que a través de su vibración desprenderá toda clase de sensaciones.

De cierta manera en la modernidad la pintura se convertirá en un arte especular que pondrá en duda lo dado y explorará toda suerte de tentativas: distancias asimétricas en función de variaciones de magnitudes distinguirán diferentes puntos del espacio; el espacio se configurará como un campo vectorial derivado de diversos niveles de sensaciones del que surgirán cristalizaciones imprevisibles. La heterogeneidad del tiempo, la heterotopía del espacio y la heteromorfia de la presencia serán magnitudes de lo real percibido en tanto sentido. Como los lienzos de Cézanne que se convertirán en una meditación constante del medio en que nos movemos; es decir el azar, el movimiento, la infiltración y la encarnación de las cosas en el mundo.

El mundo es una disposición de presencias que involucra un espaciamiento (aproximación y alejamiento), por tanto es tan espacial como temporal. En la pintura moderna ser “realista” ya no remitirá a los cánones que precedieron a la pintura, sino que pondrá en perspectiva relaciones entre objeto y forma, entre forma y apariencia, entre el cuerpo y el espacio, entre el pintor y la pintura; es decir todo aquello que interpela al existir y lo lleva al extrañamiento de las cosas devolviendo a la pintura su vitalidad y singularidad. La pintura moderna será tanto un lenguaje como una práctica que se convertirá en *praxis* y *póiesis* social. Ese poder de las imágenes que, como escribe Simondon, expresa “esa *physis* que da al porvenir su verdadera dimensión como desarrollo en curso. Para prever no se trata solamente de ver sino también de inventar y de vivir; la verdadera previsión es en cierta medida *praxis*, tendencia al desarrollo del acto ya comenzado”.⁴⁰⁸ La pintura moderna irradia al mundo con imágenes de una fuerza tan plena como sorprendente y original: “la interrogación de la pintura –escribe Merleau-Ponty– encara en todo caso esta génesis secreta y afiebrada de las cosas en nuestro cuerpo”.⁴⁰⁹ Después de esta puesta en perspectiva conviene cargar el acento sobre algunos problemas específicos. El problema de la forma o, si se prefiere, de la presencia conlleva al problema del pensar y del sentir. A la posición que ocupamos en el mundo. A una situación tanto política como estética

⁴⁰⁸ Gilbert Simondon, *op.cit.*, p. 24.

⁴⁰⁹ Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.24.

II

*Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible,
entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano
se hace una especie de recruzamiento,
cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible,
cuando prende ese fuego que no cesará de quemar,
hasta que tal accidente del cuerpo deshaga
lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo.*

Merleau-Ponty

Repensar al margen de la rigidez de las normas conlleva a una manera distinta de concebir imágenes. La problemática de la pintura moderna, de la pregunta por el medio, será también una interrogación a la visión como medio exploratorio. Sin lugar a dudas, el problema de la mirada atraviesa la pintura. Lo que nos afecta de una presencia adquiere visibilidad en la superficie de las cosas, en la musicalidad del movimiento y la respiración de los cuerpos. Es decir, lo que ocurre entre los seres refleja el más suntuoso espectáculo experimental de la forma. Es el encuentro entre lo visible y lo invisible; el desplazamiento de la presencia en ausencia es lo que nos perturba, dislocando nuestra posición como sujetos, interrogándonos ¿qué es lo que realmente vemos? Esto es, por ejemplo, lo que pareciera transmitir la obra de Francis Bacon. Válido en sus propios términos, Bacon extraerá de sus propias consecuencias otras alternativas para la pintura. De una forma más radical mostrará a la pintura una salida de su propio academicismo, de los movimientos de las vanguardias o cualquier istmo. Este pintor utilizará la pintura para hacer visible algo más que se escapa a la mirada ordinaria, a la percepción habituada que ha dejado de habitar las cosas. A la costumbre que enmascara la realidad detrás de convenciones que anulan o rechazan lo que sucede a cada instante. Al mirar sus lienzos irremediadamente somos presas de un vuelco imperceptible de sensaciones que no sabíamos que existían. ¿Porqué? O, más bien, sería preferible preguntarse, ¿de dónde provienen estas imprevisiones? Antes, empero, ¿qué es la pintura para Francis Bacon?

En la serie de entrevistas compiladas entre 1962 y 1986 en el texto *Interviews with Francis Bacon* realizadas por el crítico de arte y curador británico David Sylvester, Bacon afirma que la pintura es ante todo accidente.⁴¹⁰ Para este pintor el acto pictórico consistirá en dos acciones que se desprenden de la interacción con el lienzo: por un lado, captar la vitalidad del accidente; por el otro, preservar la continuidad de un acto no consiente – irracional– que tiene vida por cuenta propia. El accidente reflejará el proceso viviente – compuesto de sensaciones– que surgirá de la espera, la incertidumbre y la tensión del no saber. El accidente expresará la imposibilidad; es decir la imprevisibilidad en la que cualquier evento puede surgir fuera de lo planeado, porque como afirma Bacon: “¿cómo se puede recrear un accidente? Es algo casi imposible de hacer”.⁴¹¹ El accidente, imagen de lo imprevisto, será lo que tan fervientemente busca atrapar y plasmar Bacon en sus lienzos. Para este pintor el accidente será una potencia capaz de desbloquear, desbordar, las válvulas de la sensación que permanecían anestesiadas ante la saturación de imágenes carentes de vitalidad. Es decir, imágenes repetitivas que simplemente narran una historia, en donde, antes que la sensación actúa la inteligencia y el entendimiento. Puntualmente, la narración de historias cancela las posibilidades que la pintura tiene de actuar por su cuenta. Más sugerente que explícita, la pintura debe expresar la tensión y el combate de intensidades que afectan directamente al sistema nervioso y, por tanto, estimulan la mente, la percepción y la cognición. Un shock, como al que aludía Baudelaire ante la experiencia de la poesía, capaz de abrir otros niveles de sensaciones, otras percepciones, otros campos de la experiencia estética. O, si se prefiere, en términos de Merleau-Ponty la chispa entre lo que siente y lo sensible desencadena toda una fenomenología de la presencia que aborda la experiencia y la desborda en puro éxtasis. Más que relaciones de forma y color, la obsesión que perturbará a Bacon será plasmar la vida; captar la realidad a través de la pasión y la intensidad.⁴¹² La pintura será para él accidente porque manifiesta la inagotable fertilidad creativa y el deseo insaciable de hacer formas no exploradas; distorsiones, esto es, la forma más allá de las apariencias. Exasperación e impaciencia sumergen a la razón en

⁴¹⁰ “You know in my case all painting [...] is accident”, en David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Oxford, Thames and Hudson, 1993, p.16.

⁴¹¹ “[...] how can I recreate an accident? It’s almost an impossible thing to do”, en *ibid.*, p.18.

⁴¹² David Sylvester, *op.cit.*, p. 63.

vagabundeos irracionales. Pero lo anterior no significa que la obra de Bacon sea producto únicamente de lo irracional o no consiente. Analizar el proceso creativo de Bacon involucra aún algo más complejo. Además de un accidente, para Bacon, la pintura será una dualidad.⁴¹³ Dualidad entre instinto y accidente; entre intensión y sorpresa; entre ambigüedad y precisión; entre simpleza y complicación. La dualidad abrirá una paradoja que surge de la transformación de una presencia en ausencia. La dualidad en la pintura nos recuerda algo ya expresado por Paul Valéry en sus escritos sobre arte. La dualidad introducirá una contradicción que pone en tensión la relación entre necesidad y arbitrariedad (lo accidental en términos de Bacon).

Ahora bien, -dice Valéry- ese sentimiento contradictorio existe en el grado más elevado en el artista: es una condición de toda obra. El artista vive en la intimidad de *su* arbitrariedad y en la espera de *su* necesidad. La pide en todo instante; la obtiene en las circunstancias más imprevistas, las más insignificantes [...] lo que nos parece *haber podido no ser* se impone a nosotros con la misma potencia de *lo que no podía no ser, y que debía ser lo que es*.⁴¹⁴

Pensemos, por ejemplo, en la obra *Pintura* (1946). Esta obra pareciera dar imagen a la más viva manifestación de la potencia del accidente; exhibe el carácter dual y a la vez contradictorio del proceso pictórico que mezcla tanto lo arbitrario como lo necesario; exigencia e imposición de lo imprevisto y lo insignificante que adquiere presencia en un instante de intimidad. En entrevista con Sylvester, Bacon afirmará que la intención original al realizar este cuadro era plasmar un pájaro posando en una pradera.⁴¹⁵ No obstante, las líneas dibujadas se expresaron con tal soberanía sugiriendo algo totalmente diferente a la intención inicial; o, en otras palabras, a lo que parecía *haber podido ser*. Lo sugerente se impuso en el cuadro convirtiéndose en imagen *de lo que no podía no ser*. Bacon no tenía intención de hacer visible la imagen del hombre con la sombrilla, pero eso es lo *que debía ser lo que es*. Fue el tumulto de accidentes que aconteció en el lienzo lo que hizo visible esa presencia de lo que *no podría ser otra forma*. El efecto perceptual de las imágenes dependerá tanto el misterioso modo de ejecución como el material del que están hechas las marcas involuntarias en el lienzo; del grosor y del tipo de brocha utilizadas; del movimiento de la pintura sobre la tela. O, recordando a Worringer, será efecto de la relación de la materialidad y las sensaciones. “Semejante mediación es un encuentro raro, tenso y que puede no producirse en ocasiones corrientes. Entre la

⁴¹³ David Sylvester, *op.cit.*, p. 58.

⁴¹⁴ Paul Valéry, *op.cit.*, pp. 62-63.

⁴¹⁵ David Sylvester, *op.cit.*, p.11.

materia y la forma puede existir una relación violenta y arbitraria”,⁴¹⁶ subraya Simondon. Todos estos elementos, en su relación y participación, son actores de la fenomenología de la presencia que plasma tanto el éxtasis de la arbitrariedad como la prudencia de la necesidad. Lo que interesa a Bacon es registrar hechos. Hechos o “*matter of fact*”⁴¹⁷ que no cuentan una historia, pero cuyo punto de coincidencia es de una índole totalmente diferente a la narrativa.

En *Francis Bacon. Lógica de la sensación* Deleuze analizará diferentes aspectos en torno a la obra de este gran pintor, entre los que destacan: la presencia del cuerpo y la carne, la fuerza de la histeria y la sensación, la relevancia no narrativa de los trípticos, la intensidad del color, la catástrofe del diagrama, entre otros. Respecto al hecho, apunta: “el hecho es [...] eso que tiene lugar”.⁴¹⁸ Los hechos expresarán relaciones entre materiales, entre el color y el soporte, entre el instinto y la intuición; en otras palabras, son relaciones que expresan diferentes niveles de sensaciones que ocurren en el cuadro producto de lo accidental. Ante este acontecimiento (encuentro) de intensidades, la forma se tornará modulación de la inestabilidad e irradiación de lo sensible; esto es una presentación sin concepto del ser; “esta imagen no está dada, -dice Simonson- y no resulta de un equilibrio estable”.⁴¹⁹ Un teatro espontáneo de derivas del sentido y del deseo. La manera singular en que se descubre cada cosa, no a la manera óptica sino como conmoción del sistema nervioso, reordena la experiencia en algo totalmente diferente.

¿De dónde proviene la fascinación y la gracia de una presencia? La presencia de la forma se vincula necesariamente con el instante. La presencia es símbolo de un acontecimiento que manifiesta las cosas en su conjunto, cada una de ellas por sí misma. La presencia de la forma es expresión de la simultaneidad, es la unión de lo extraño con lo familiar. Es la coincidencia de los extremos.

⁴¹⁶ Gilbert Simondon, *op.cit.*, p. 101.

⁴¹⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*, Madrid, Arena, 2009, p. 15.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁹ Gilbert Simondon, *op.cit.*, p. 106.

3.3 HETEROMORFIA: ACCIDENTE, DEFORMACIÓN, SENSACIÓN

*En arte, tanto en pintura como en música,
no se trata de reproducir o de inventar formas,
sino de captar fuerzas.
Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo.*

Deleuze

Tomando caminos marginales –sin adherirse a ninguna vanguardia o corriente artística– Bacon somete a la pintura a una tensión que cuestiona los límites impuestos. Evadiendo la asfixia de la academización este pintor se aproximará a otros modos de creación. Como se ha puesto en perspectiva a través de diferentes reflexiones, de Benjamin a Worringer se esbozarán los rasgos de una nueva sensibilidad estética que expresará la relación conflictiva entre forma y arte. El arte, ya sea en sus expresiones góticas, barrocas o manieristas, buscará ir más allá de la representación o la copia fiel de la realidad. La pintura moderna no se quedará atrás y planteará un problema a nivel de realidad formal y material. Pero, además, formulará un problema para la percepción sensible que involucrará a los afectos del cuerpo. El arte es revolucionario porque subvierte lo dado. Y como escribe Deleuze, el arte desde diferentes puntos de vista siempre se ha empeñado en captar fuerzas que dan lugar a diferentes realidades. “La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras que no lo son.”⁴²⁰ El arte colma de visiones o, siguiendo a Deleuze, “evidencias”⁴²¹ que brindan al espectador otras maneras no sólo de percibir sino también de habitar el mundo.

¿Y no es ése el genio de Cézanne, –escribe– haber subordinado todos los medios de la pintura a esta tarea: hacer visibles la fuerza de plegamiento de las montañas, la fuerza de germinación de la manzana, la fuerza térmica de un paisaje... etc.? Y Van Gogh, Van Gogh incluso ha inventado fuerzas desconocidas, la fuerza inaudita de una semilla de girasol.⁴²²

Así, teniendo como antecedente o, incluso, bien podríamos decir bajo la influencia de la *Crucifixión* (1272-4), de Cimabue, el *Papa Inocencio X* (1650), de Velázquez, y los *Autorretratos* (1628-1669), de Rembrandt, entre muchas otras obras y artistas, Bacon

⁴²⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación...*, p. 63.

⁴²¹ *Idem.*

⁴²² *Ibid.*, p. 64.

orquestra un encuentro entre la “realidad” y la pintura. Un encuentro que desafía a esta última al hacer evidente la vitalidad, la energía y la intensidad que caracteriza a la vida incluso en sus más mínimos detalles: la porosidad de la epidermis, el peso de la carne, la atracción de los cuerpos. Desafío en donde la forma plasma algo distinto a la copia. En su lugar hace visible lo imprevisto de una fuerza. Los accidentes de la forma y el acontecer de la movilidad incluso en la inmovilidad. Es innegable que para este pintor el espacio y el tiempo, el vacío y el sentido serán la materia y la fuerza que dará lugar a una singular relación formal a lo largo y ancho del lienzo. Este intercambio plástico exhibirá al espacio como un campo vectorial derivado de diferentes niveles de sensación. No obstante, esta relación dejará a un lado la representación figurativa para dar énfasis a la expresión de fuerzas que afectan al cuerpo, la epidermis y los intersticios de la piel. La obra de Bacon hace visible la heteromorfia de la forma; un rasgo de la estética moderna del que hemos hablado a lo largo de estos dos últimos capítulos a través de diferentes obras y artistas, pero que en Bacon ejemplifica el singular encuentro e intercambio entre fuerzas que culmina en la expresión de una sensación. “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.”⁴²³ En sus cuadros las emociones –amor, odio, piedad o traición– carecen de importancia. Ante todo, lo que impera es la modulación de una gran tensión primordial –choque de fuerzas elementales– entre cuerpos que se repelan, se empujan, se acercan uno al otro expresando una lógica de la presencia en la que coinciden la imaginación, la sensación y el sentido, pues, ¿qué es lo que hace que las imágenes de Bacon se aproximen a la realidad? Estas deben suponer, antes de la mimesis o la representación, la sensación abierta a todas las señales que le transmite el mapa de la epidermis. La carne, la piel, el cuerpo dibujan caminos variables y complejos que transmiten la poética del mundo y por tanto se convierten en expresión y exceso de sentido. Como afirma Berardi, la sensibilidad posibilita descubrir nuevas conexiones entre las cosas que carecen de lógica. “La sensibilidad es la creación de conjunciones guiadas por los sentidos y la habilidad para percibir el significado de las formas una vez que estas emergen del

⁴²³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación...*, p. 63.

caos.”⁴²⁴ Aproximarse así al realismo será una apuesta por la vida que anulará cualquier demostración.

Francis Bacon no se conformará con reflejar un ambiente “real” sino buscará nuevas formas, experimentará otros medios y técnicas que le permitirán acceder al desconcertante mundo de las sensaciones. Esta experimentación de lo múltiple, variedad de matices, tonos y formas, revelará a la percepción presencias o impresiones, envolviéndola en la conexión instantánea del mundo sensible. No obstante, para el espectador, deambular por los trayectos que señalan los accidentes será un misterio inaccesible para un sistema de significados o un esquema psicológico. Bacon no representa un real descifrado sino una forma por descubrir. Podría parecer extraño, pero la pintura de Bacon es una obra sumamente vitalista. “Es muy curioso –escribe Deleuze– pero es un punto de extraordinaria vitalidad. Cuando Bacon distingue dos violencias, la del espectáculo y de la sensación, y dice que hay que renunciar a una para atender a la otra, es una especie de declaración de fe en la vida.”⁴²⁵ No horror sino esperanza; Bacon plasma la gracia y vitalidad de la existencia que nuestra contemplación moderna ha perdido. A lo largo de su obra este pintor emprenderá un acto de resistencia contra todo lo que amenaza a la pintura. Allí donde los demás pintores se someten a la necesidad de plasmar “lo real” según su función histórica o narrativa, Bacon no dudará en invertir la jerarquía narrativa a favor de una ontología de la presencia. Formas de estar en el mundo que nos afectan profundamente, la variedad en las que las fuerzas transitan de un lugar a otro convirtiéndose en marcas de la experiencia sensible. Al relegar la información a un plano secundario, será la sensación la que articulará la singularidad de lo imprevisto. La sensación plasmará formas no exploradas; formas que se tornarán distorsiones; distorsiones que se presentan como accidentes. Accidentes y distorsiones, esto es el campo exploratorio de la pintura en donde las imágenes fluyen más allá de las apariencias y se tornan presencias de fuerzas. Evidencias de sensaciones vividas. Marcas y trazos de memorias y experiencias. Pero, ¿qué significan estas accidentes y distorsiones para la pintura?

⁴²⁴ Franco Berardi, *op. cit.*, p. 20.

⁴²⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación...*, p. 67.

Estas reflexiones encuentran una exposición más precisa y rigurosa en la filosofía de Deleuze y sus aproximaciones a la pintura. Para este filósofo existen dos problemas que recorren la pintura: por un lado, la captura de fuerzas; por el otro, la recomposición y descomposición de los efectos de la forma. La deformación y la transformación son dos rasgos de la plástica, pero que sin lugar a dudas adquirirán un punto crítico en la obra de Francis Bacon dotando no sólo a la pintura sino también a la estética de nuevos problemas en que pensar. “La transformación de la forma –dice Deleuze– puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza [...]”⁴²⁶ Ya sea en las crucifixiones, en los trípticos o en los retratos Bacon capta la energía de la presencia. Una presencia que subordina el movimiento de los cuerpos ocasionando una informe variación (heteromorfia) de intensidades. Mezclas, diversidad, plenitud sensible constituyen nuevas condiciones y posibilidades que no sólo deforman los cuerpos sobre el lienzo, sino también perturban la subjetividad del espectador. La suma sensible aparece como un shock en el sistema nervioso que entrelaza cuerpo y pensamiento dando lugar a un cambio vital (biológico, corporal y mental) que pone en entredicho lo habitual y lo convencional. “Es un pensamiento –escribe Merleau-Ponty– que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo.”⁴²⁷ La perturbación subjetiva entraña la visibilidad del propio cuerpo, tanto su vitalidad como de su vulnerabilidad. Es una visibilidad del tiempo; sensibilidad del tiempo actuando en el cuerpo y en el pensamiento, ya que como escribe Merleau-Ponty: “la pintura nunca está totalmente fuera del tiempo, porque está siempre en lo carnal”.⁴²⁸ El tiempo expresa la relación entre cuerpos, la afección del todo en tanto somos partícipes y no espectadores del mundo.

Para profundizar estas ideas pensemos en sus retratos y autorretratos, y la implicación que éstos tienen para la pintura. Para la pintura clásica, naturalista y realista, los retratos exigían enaltecer e idealizar: la identidad del retratado, la imitación de sus gestos, la perfección sus cualidades físicas. Para la pintura moderna estos rasgos estéticos carecerán de importancia. Con la aparición de la fotografía y el cine se descubrirán otros problemas que llevarán a la pintura a una total reinención de sus

⁴²⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación...*, p. 65.

⁴²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.32.

⁴²⁸ *Ibid.*, p.60.

prácticas. Bacon no será la excepción a esta transformación estética. Para este pintor los retratos representarán una gran problemática que exigirá buscar la técnica capaz de expresar no la identidad sino las intensidades que circulan en la persona retratada. Para Bacon los retratos serán la exposición de la vitalidad de la carne; de los accidentes del cuerpo que se reflejan y circulan en el rostro. Un desafío que mezcla tanto la fascinación de la mirada como la dificultad del tacto para atrapar esas repentinas fugas de energía que emite el cuerpo. Una presencia que en un instante se evanecerá, sin dejar rastro alguno de lo que tan sólo un momento atrás era visible ante los ojos y considerado como real.⁴²⁹ Cada forma tiene una implicación en la medida en que no sólo somos afectados por las cosas sino al mismo tiempo tenemos la capacidad de afectar a los otros. Como afirma el filósofo francés Jean Luc Nancy en *La mirada del retrato*: “Retratar es sacar la presencia afuera, así sea la presencia de una ausencia”.⁴³⁰ Pero además el retrato implica una dificultad mayor. El retrato y, en general, toda la pintura entraña el problema del mirar. Una implicación que, al acechar al sujeto en su intimidad, lo pondrá en juego dejándolo en la más profunda perturbación. “La mirada –dice Nancy– pone en juego, con el rostro y toda su avanzada, el conjunto del sentido, de la capacidad de ser afectado y dejarse tocar.”⁴³¹ Mirar no es lo mismo que ver. Mirar implica una estrecha relación con el mundo.⁴³² Mirar implica participar en el mundo, habitarlo y dejarse habitar por lo otro. Mirar implica una relación con lo desconocido. Una visión devorante dirá Merleau-Ponty, “más allá de los <<hechos visuales>>, se abre a una textura del ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las cesuras que el ojo habita, como el hombre su casa”.⁴³³

Los retratos de Bacon romperán con las categorías del ver y por tanto con la apariencia de las cosas. Los retratos de Bacon son obras que exigen ser miradas en tanto presencias sensibles que registran y evidencian la milagrosa fascinación del instante. En este sentido, las técnicas de representación y reproducción servirán a Bacon no para copiar la realidad sino para suprimir las apariencias, para hacer divergir la pintura en nuevos modos de expresión. En otras palabras, la técnica le servirá para suprimir el

⁴²⁹ David Sylvester, *op.cit.*, p. 118.

⁴³⁰ Jean Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 206, p. 50.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 71.

⁴³² *Ibid.*, p. 73.

⁴³³ Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.22.

clisé y dejar que las imágenes fluyan por sí mismas. Así, las radiografías del cuerpo, las cronofotografías de Muybridge, las fotografías del rostro serán tan sólo preámbulos para adentrarse, sumergirse y vagabundear en la imagen. Habitar su inmovilidad para detonar el ritmo singular de los ojos, la nariz, la boca, los pómulos. La inmersión en la imagen revelará, en la cercanía de las apariciones o impresiones, una variedad que disparará otras realidades. Accidentes que surgirán en el lienzo al limpiarlo de todo prejuicio, marcándolo de trazos inconscientes e involuntarios que captarán el afecto puro de las sensaciones. Los retratos de Bacon reflejarán ese vaivén entre dos fuerzas: lo estático y lo dinámico. Las fotografías le permitirán distorsionar la imagen, llevarla hasta sus últimas consecuencias. El registro de la presencia llevado más allá de la apariencia. En la modernidad ya no se tratará de copiar la naturaleza sino de captar fuerzas, hacer visibles, liberar la artificialidad y la petrificación de la forma. Pero, paradójicamente, la artificialidad es lo que trae la presencia más allá de la apariencia. La artificialidad del proceso fotográfico, y no la naturalidad de tener un modelo delante (la ausencia) dará a los retratos de Bacon una inigualable intimidad. La dualidad de sus pinturas desencadenará la violencia por doble partida: violencia de la sensación (pintura) y a la vez violencia, borramiento, de la representación (fotografía). Perturbación subjetiva o, en términos de Bacon, un shock en el sistema nervioso causado por la proximidad de las sensaciones. Aún con toda la perfección técnica, la textura de la pintura es más inmediata que la de la foto. La pintura plasma un afecto puro en el cuerpo que se tornará sensación en tanto experimentación de algo no experimentado aún.

II

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 ...

Deleuze

Desde diferentes expresiones artísticas, de la poesía de Baudelaire a la plástica de Bacon, el shock de la experiencia será fuente inagotable de diferentes vivencias. Impresiones sensibles expresarán lo inimaginado y lo imposible, serán manifestaciones no de la experiencia de un sujeto sobre un objeto sino de relaciones que surgen entre cuerpos, entre intensidades. Dicho con otras palabras, maneras de sentir que descubren la inagotable vitalidad de la existencia. La pintura manifiesta el éxtasis de estar juntos, reunidos, participando en el mundo; “es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo ocurre en la *sensación*, lo uno por lo otro. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien da y quien recibe, quien a la vez es objeto y sujeto”⁴³⁴, escribe Deleuze en relación a la pintura y la sensación. La pintura hace visible la participación sensible de vecindades de la que se desprende una lógica que vas más allá de lo convencional o habitual. Es innegable que, desde Cézanne, Van Gogh y Gauguin, la pintura moderna confrontará una inmensa dificultad que expresará el deseo de captar formas en su precisión y en su ambigüedad. No obstante, este deseo siempre fresco, renovado e inigualable no dependerá de una forma precisa ni mucho menos de una figura localizable que terminaría por desgastarlo en favor de la funcionalidad, la utilidad y la repetición. Prolongando este insaciable deseo que caracterizó a sus antecesores, a lo largo de su obra Francis Bacon desplazará, dislocará y distorsionará lo establecido, llegando a descubrir relaciones imprevistas entre las cosas: es decir sensaciones. Ante todo, lo que le interesa a este pintor es explorar lo que la pintura es capaz de hacer y no ha intentado aún. Bacon se servirá de la técnica – fotográfica o cinematográfica– para explorar el cuerpo, para llegar más directamente al

⁴³⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación...*, p.41.

sistema nervioso, pues como expresa Merleau-Ponty: “Toda técnica es <<técnica del cuerpo>>. Ella figura y amplifica la estructura metafísica de la carne”.⁴³⁵

Puntualmente, Bacon se servirá de la pintura, la fotografía y el cine como formas de circulación de intensidades; como sistemas abiertos de intercambios que suceden en el cuerpo. “Entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido, un peso, –dice Deleuze– habría una comunicación existencial que constituiría el momento <<páthico>> (no representativo) de *la* sensación.”⁴³⁶ A diferencia de los pintores que le antecieron, interesados en plasmar la naturaleza, en específico, paisajes, a Bacon le obsesionará plasmar lo que acontece en el cuerpo, en el espacio intersticial de la carne. Deleuze apunta: “Ahora donde pasa algo es en el cuerpo: él es fuente del movimiento. No se trata del problema del lugar, sino más bien del acontecimiento”.⁴³⁷ Las maneras en las que el cuerpo es; las posibilidades de lo que el cuerpo es capaz pero también su vulnerabilidad son los acontecimientos –deformaciones– que habitan la obra de Bacon. Dicho de otra forma, la pintura expresa esa fecunda exaltación que marca el ritmo vital de todo lo vivo. La pintura hace el tiempo sensible y signa el espacio como apropiación de intensidades, acentuando accidentes que se presentan como diferencias y contrastes. “Pero esta operación sólo es posible si la sensación de tal o cual dominio (aquí la sensación visual) está directamente en contacto con una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esta potencia es el Ritmo más profunda que la visión, la audición, etc.”⁴³⁸ Ritmos que, como apunta Deleuze, reordenan la experiencia al introducir un desorden en la organización habitual de las cosas. Otros modos de existencia, otros modos de concebir el tiempo, el espacio y la subjetividad darán un nuevo orden a la realidad. “Y el ritmo –dice– aparece como música cuando inviste el nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual. Una lógica de los sentidos decía Cézanne, no racional, no cerebral.”⁴³⁹ Pues, ante estos cuadros somos conscientes que las formas que aprendemos a ver no son absolutas, son productos de la cultura, de ordenamientos y funcionalidades. Lo familiar es producto del hábito y la costumbre. El campo de formas es inagotable, lo único constante es la diversidad.

⁴³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p. 26.

⁴³⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación...*, p. 48.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 49.

Su gran anhelo es aprender de las inexactitudes, anomalías, deformaciones de la realidad o más bien su intensificación. Bacon exagera lo esencial para dejar a un lado lo trivial. Sentir la forma del cuerpo más que reflejar una proporción. Restaurar la parte importante del hombre: deseos, impulsos, instintos. Las más intensas actividades musculares, nerviosas, óseas, respiratorias, sanguíneas y perceptivas tienen lugar en el cuerpo, más precisamente son dominios sensibles. “Los niveles de sensación –escribe Deleuze– verdaderamente serían los dominios sensibles que remitieran a los diferentes órganos de los sentidos; pero, precisamente, cada nivel y cada dominio tendría una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto común representado.”⁴⁴⁰ Al cuerpo le gusta inventar e imaginar. El cuerpo, la piel y la carne son lugares de intercambio y encuentro donde surgen sensaciones particulares, específicas, singulares que dan lugar a lo que sabemos del hombre, de lo que el hombre es capaz, sus estados potenciales. El cuerpo es generador de vida y esa emanación gestual, receptiva, emisiva y activa es lo que apasiona a Bacon. Ese deseo siempre vivo e insaciable cobra vida en el lienzo, lo posee a través de formas “multisensibles”⁴⁴¹ que irradian la energía, la intensidad y la vitalidad de la vida.

⁴⁴⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación...*, p. 48

⁴⁴¹ *Idem.*

EPÍLOGO

(A MANERA DE CONCLUSIÓN)

La abundancia de formas que constituyen el arte da muestra del inmenso poder de transformación de la sensibilidad estética al expresar de cierta manera lo verdaderamente vivo en la historia y la cultura. Poder de transformación que se hace evidente al procurar cada forma de expresión artística confinarse en lo más inmediato de ellas mismas, es decir en los atributos propios de su medio. Con la intención de superar las convenciones del pasado surgirán diferentes movimientos artísticos que buscarán la inspiración en las posibilidades que la técnica les brinda.

En la modernidad se emprende una radical autocrítica a los medios, a las técnicas y las concepciones artísticas. También se acentúa la crítica de la vida: a los modos y los ritmos que la modernidad, el progreso y el capitalismo imponían a la sociedad; insatisfacción con el orden social establecido que posee un carácter reaccionario. La crítica del medio catalizará dos importantes consecuencias para la pintura: la heteromorfia de la forma y la heterotopía del espacio. La emergencia de la forma y no su imposición según un molde. En la modernidad pintar se convertirá en un acto de impetuosidad y de puesta fuera de sí.

La modernidad no tiene una sola historia, una única ideología o un movimiento determinado que enmarque todos los acontecimientos en una simple clasificación o categoría. Revisar la estética moderna implica explorar el tiempo, su inactualidad. Fabular, expresar y predecir una necesidad intrínseca que cuestiona los cambios operados en la estructura perceptiva, es decir la complejidad del tiempo y el espacio, más precisamente de la experiencia. Los diferentes momentos del arte expresan un sentido sintomático; es decir, un movimiento vivo de la historia y del arte que se reinstala, recupera y reincorpora. En los tránsitos de la Ilustración al romanticismo, y posteriormente con Baudelaire, la estética proyecta una serie de transformaciones: deja de ser una disciplina de conocimiento empírico para convertirse en *una manera de sentir* o del conocer sensible.

Estas bifurcaciones o inflexiones de la estética buscarán vencer las sombras platónicas y aristotélicas enmarcadas en un modelo lógico-racional que desde la

Ilustración restaron importancia al cuerpo y a la sensibilidad en el discurso de la experiencia. La estética romántica, con Baudelaire o con Nietzsche, le otorgará voz a los instintos y fuerza a la imaginación. El artista, al experimentar en lugar de interpretar, explorará lo heterogéneo. La experimentación como parte del proceso artístico de creación impugnará toda teoría que no surja de esta exploración.

De Cézanne a Van Gogh; de Kandinsky a Klee se entretajan diversas modulaciones. La pintura moderna será una máquina energética. Una potencia creativa que producirá la Semejanza no como una copia fiel de lo que ve el artista, sino a través del empleo de diferentes medios, técnicas y materiales el pintor hará visible tensiones y presencias. En el intersticio que se abre entre el antes y después, entre la memoria y el pensamiento, el arte moderno explorará una *contra-estética* que extraerá de su propia materia y de su propia conciencia un retorno al impulso vital de la vida. A partir de esta exploración surgirán teorías y prácticas inéditas.

No obstante, descifrar nuevos códigos, cuestionar al humanismo, plantear otro tipo de materialismos exigirá la colaboración activa del espectador. La obra de arte moderna no será un modelo definitivo creado por un artista de una vez y para siempre, sino un modelo para armar, por armar, que será posible a partir de la modulación activa del espectador. El carácter fragmentario y provisional de una obra de arte destruye al espectador homogéneo en diversidad de visualizaciones y puntos de vista. Participación y relación con las intensidades y las sensaciones que dieron origen a la obra. El flujo de sensaciones que surge entre la obra, el artista y espectador destruye todo molde, desmantelando la realidad convencional, liberando fuerzas y energías capaces de erotizar el mundo a través de dispositivos piloteados no por la razón sino por la imaginación y la sensibilidad.

La reproducción técnica dará lugar a variantes estéticas que harán evidente la fugacidad y la repetibilidad de las imágenes; nuevas formas de arte que permitirán la exhibición y extensión de sus obras. Estas variantes estéticas y técnicas desprenderán revalorizaciones del artista y el espectador, de lo público y lo privado, del tiempo y el espacio.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV, *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Th. W. Adorno, *Teoría estética. Obra completa*, Madrid, Akal, 2004.

Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Michel Archimbaud, *Francis Bacon. In conversation with Michel Archimmbaud*, London, Phaidon, 1993.

Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2006.

_____. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.

Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____, *Para leer a Georges Bataille*, Ciudad de México, FCE, 2012.

Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1990.

Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Valencia, Librería Yerba, 1995.

_____, *Las flores del mal*, Madrid, Alianza, 2011.

Herman Bauer, *Historiografía del Arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Taurus, 1980.

Walter Benjamin, *El autor como productor*, Scribd.

_____, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009.

_____, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

_____, *Sobre el programa de una filosofía venidera*, Scribd.

_____, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ciudad de México, Itaca, UACH (Universidad Autónoma de la Ciudad de México), 2008.

Franco Berardi, *Fenomenología del fin, Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

Henri Bergson, *Materia y memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2013.

Maurice Blanchot, *La amistad*, Madrid, Trotta, 2007.

Brassai, *Conversaciones con Picasso*, Ciudad de México, FCE, Turner, 1997.

Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2002.

_____, *Dos regímenes de locos, Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-textos, 2007.

_____, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*, Madrid, Arena, 2009.

_____, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

_____, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2009.

_____, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994.

_____, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

_____, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona Anagrama, 1997.

_____, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1981.

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 1988.

_____, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid, A. Machado Libros, 2008.

Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, Ciudad de México, UNAM/El Equilibrista, 1995.

Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2017.

Carl Einstein, *Picasso y el Cubismo*, Madrid, Casimiro, 2013.

Epicuro, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2012.

Jean Epstein, *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014.

Herbert Frey, *En el nombre de Diónysos. Nietzsche el nihilista antinihilista*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2013.

Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Pensamiento contemporáneo 15, Barcelona, Paidós, 2002.

Abel Gance, *Prisma. Apuntes de un cineasta*, Buenos Aires, Cactus, 2014.

Joachim Gasquet, *Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir, 2005.

Paul Gauguin, *Escritos de un salvaje*, Madrid, Editorial Debate, 1989.

Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006.

_____, *Arte y cultura*, Madrid, Paidós, 2002.

G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, Madrid, Abada editores, 2006.

Manuel Lavaniegos, *Los saberes de la modernidad. Aproximaciones desde el arte 2*, Ciudad de México, UNAM, 2019.

Martin Heidegger, *El concepto de tiempo*, Madrid, Trotta, 2011.

_____, *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2007.

_____, *Arte y poesía*, Ciudad de México, FCE, 2010.

Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.

Hölderlin, *Hiperión*, Ciudad de México, Fontamara, 2012.

Dieter Jähniq, *Historia del mundo: historia del arte*, Ciudad de México, FCE, 1982.

Jorge Juanes, *Kandinsky/Bacon*, México, Itaca. 2004.

_____, *Los suicidados del surrealismo*, México, Itaca, 2006.

_____, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, Ciudad de México, Itaca, 2010.

Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Ciudad de México, Premia, 1989.

_____, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós Estética, 1996.

_____, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Immanuel Kant, *Crítica al discernimiento*, Madrid, Antonio Machado, 2003.

Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Madrid, Alianza, 2012.

_____, *Teoría del arte moderno*, Argentina, Ediciones Caldén, 2011.

Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1983.

Franck Maubert, *El olor a sangre no se me quita de los ojos, Conversaciones con Francis Bacon*, Barcelona, Acantilado, 2012.

Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Ediciones, Barcelona, Paidós, 1986.

_____, *La duda de Cézanne*, Madrid, Casimiro, 2012.

Jean Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

_____, *La partición de las artes*, Valencia, Pre-Textos, 2013.

Lewis Mumford, *Arte y técnica, Nueva visión*, Buenos Aires, 1957.

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2012.

Novalis, *Gérmenes o Fragmentos*, Ciudad de México, Editorial Seneca, 2006.

Carmen Pardo, *El silencio de la cultura*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2016.

Mario Perniola, *La estética del siglo XX*, Madrid, La balsa de la medusa, 2001.

Proust, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 2011.

Jacques Rancière, *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2011.

Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, Ciudad de México, Grijalbo, 1992.

F.W.J. Schelling, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

_____, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Madrid, Alianza, 1996.

Michel Serres, *Variaciones del cuerpo*, Ciudad de México, FCE, 2011.

Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Barcelona, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili S.A., 1982.

Gilbert Simondon, *Imaginación e invención*, Buenos Aires, Cactus, 2013.

Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Ciudad de México, FCE, 1985.

Schlegel, Friedrich, *Fragmentos del Athenäum* (Fragmento 116)
<https://kingwolfwal.firebaseio.com/16/Fragmentos.pdf>

David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Oxford, Thames and Hudson, 1993.

Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, La balsa de la medusa, Visor, 1990.

Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

Dzina Vertov, *El cine ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.

Paul Virilio, *El ciber mundo, la política de lo peor*, Teorema, Madrid, 1997.

Wilhelm Worringer, *El arte y sus interrogantes*, Buenos Aires, Nueva visión, 1959.

FILMOGRAFIA

Abel Gance, *La Rueda (La roue)*, Francia, 1919-1920).

_____, *Napoleón* (Francia, 1927).

Germaine Dulac, *La concha y el clérigo (La coquille et le clergyman)*, Francia, 1926).

Luis Buñuel, *Un perro andaluz (Un chien andalou)*, Francia, 1929).

Jean Cocteau, *La sangre de un poeta (Le Sang d'un poète)*, Francia, 1930).

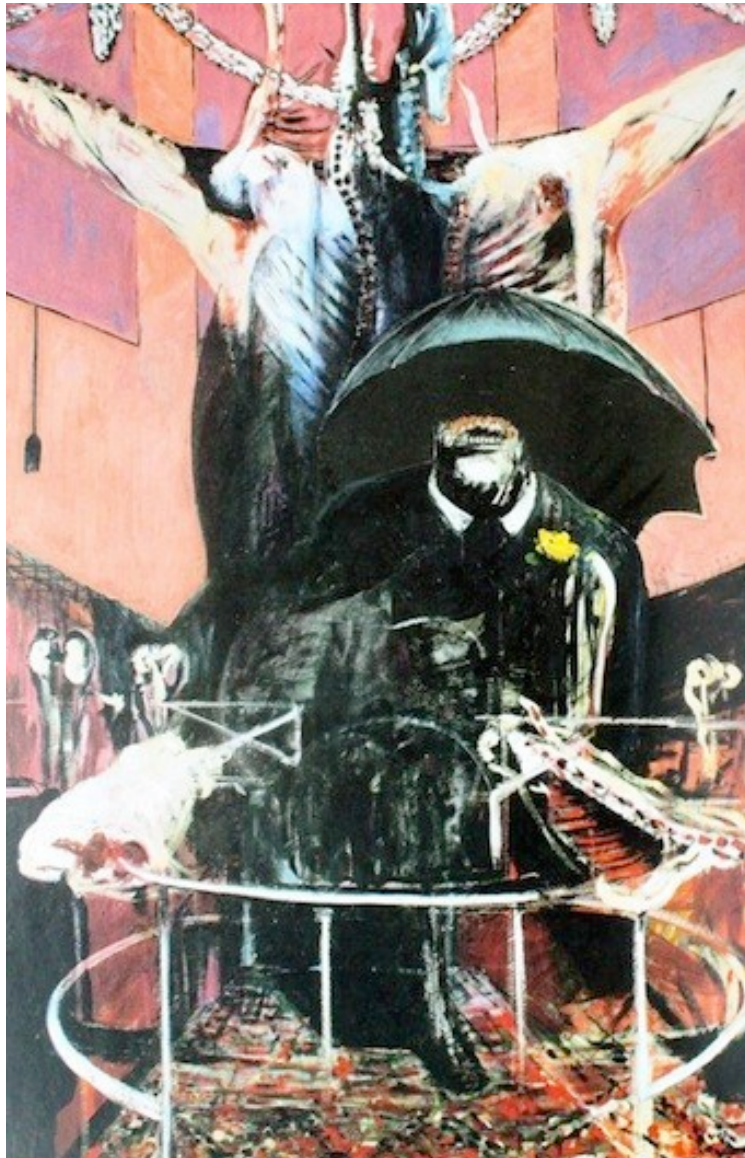
Sergei Eisenstein, *El Acorazado de Potiomkin (Bronenosets Potyomkin)*, Unión Soviética, 1925).

_____, *La Huelga (Stachka)*, Unión Soviética, 1925).

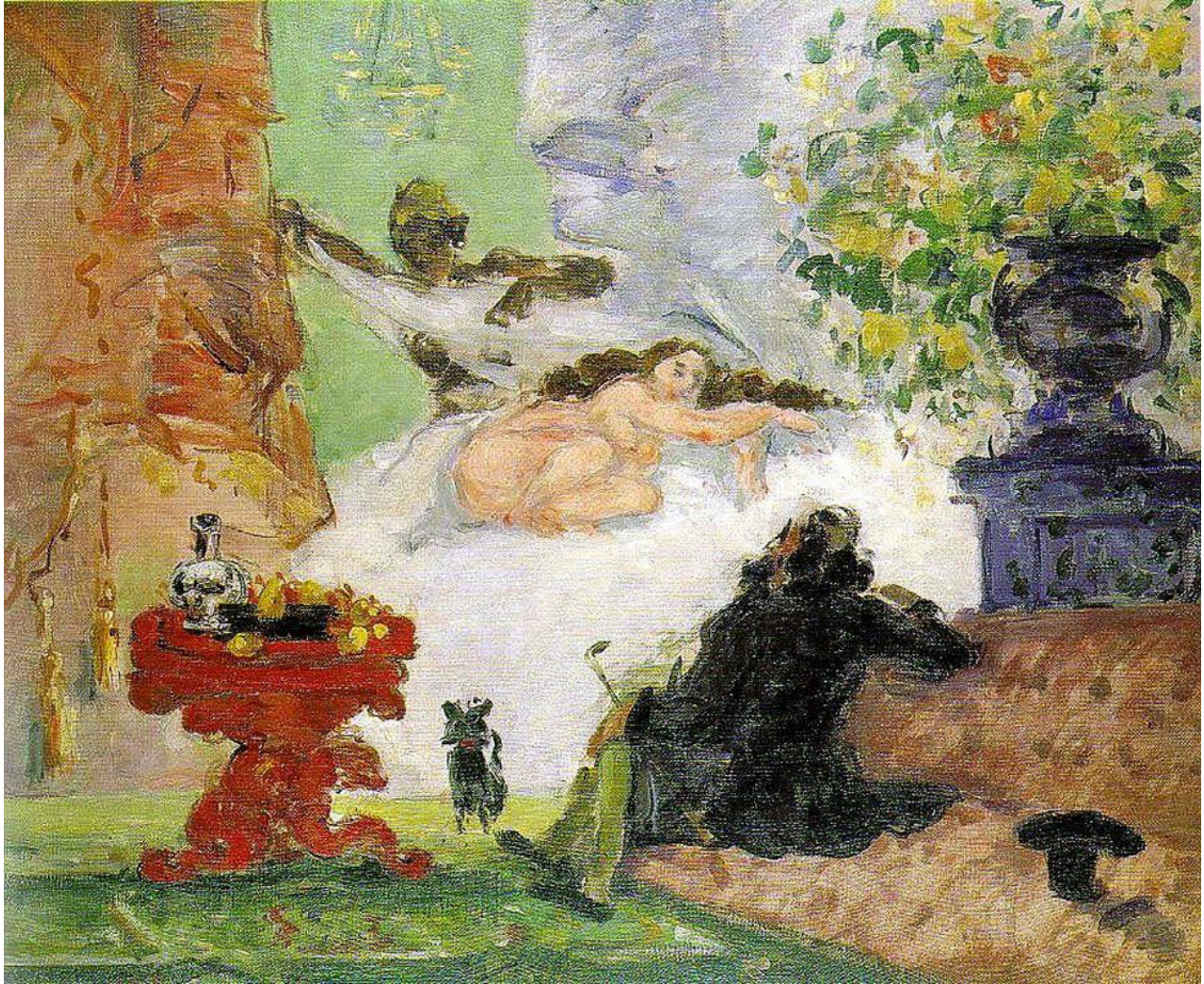
Dziga Vertov, *Cine-ojo: la vida al imprevisto (Kinoglaz)*, Unión Soviética, 1924)

_____, *El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom)*, Unión Soviética, 1929).

ANEXO DE IMÁGENES



Francis Bacon, *Pintura* (1946), MOMA, Nueva York, Estados Unidos.



Paul Cézanne, *Una moderna Olimpia* (1873), Musée d'Orsay, Paris, Francia.



Paul Cézanne, *Las Bañistas* (1894-1897), Galería Nacional, Londres, Inglaterra.



Paul Cézanne, *Montaña Sainte-Victoire y Château Noir* (1904–06),
Museo de Arte Bridgestone, Tokio, Japón.



Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios de David* (1784), Museo del Louvre, París, Francia.



Caspar David Friedrich, *El caminante sobre un mar de nubes* (1818),
Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.



Paul Gauguin, *Manao Tupapau* (1892), Museo Albright-Knox, Búfalo, Estados Unidos.



Paul Gauguin, *La visión tras el sermón* (1888),
Galería Nacional de Escocia de Arte Moderno, Escocia.



Vassily Kandinski, *Vida Abigarrada* (1907), Museo Stedelijk, Amsterdam, Holanda.



Vassily Kandinski, *Composición II* (1910), Museo Guggenheim, Nueva York, Estados Unidos.



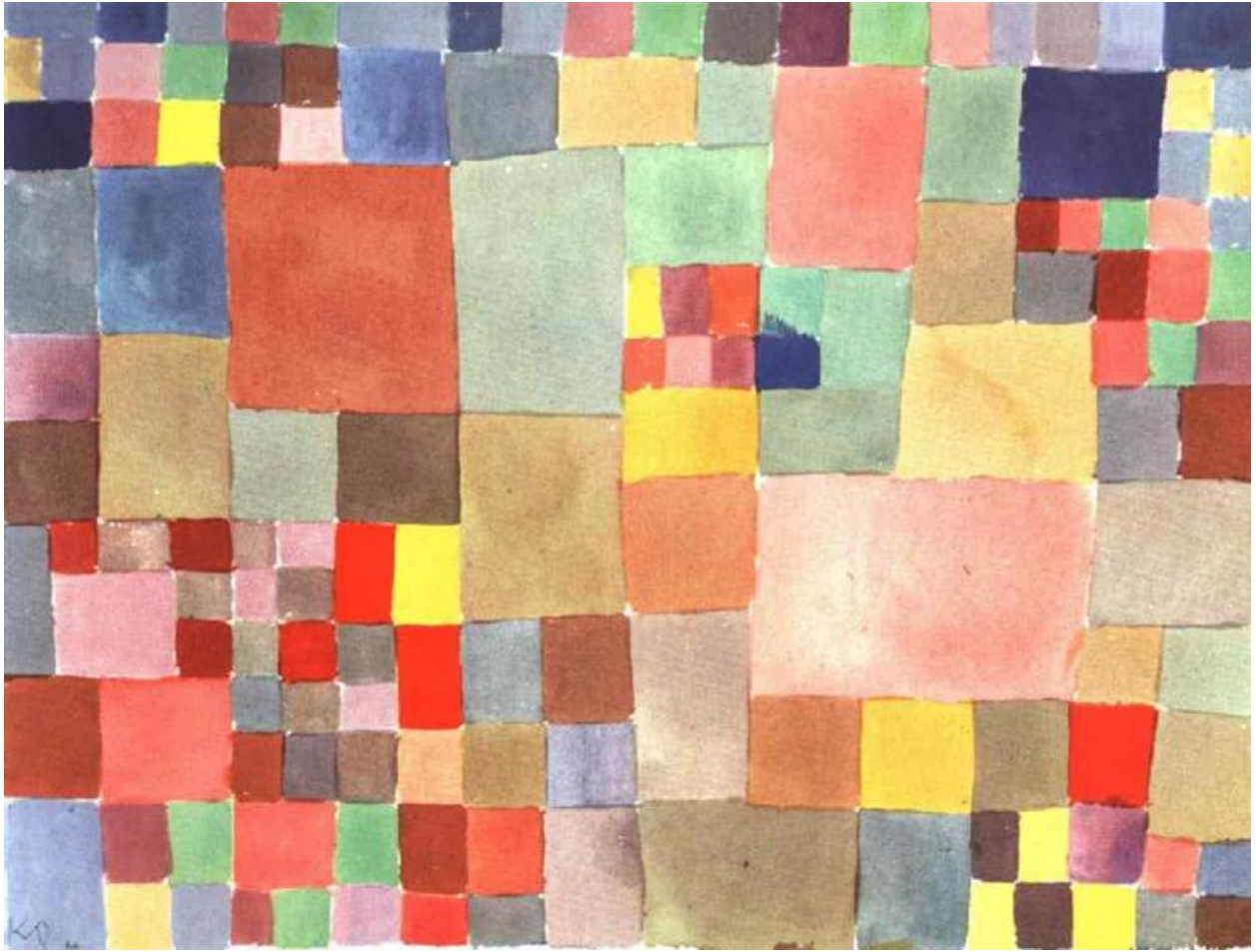
Vassily Kandinski, *Composición V* (1911), Museo Guggenheim, Nueva York, Estados Unidos.



Vassily Kandinski, *Composición VI* (1913), Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.



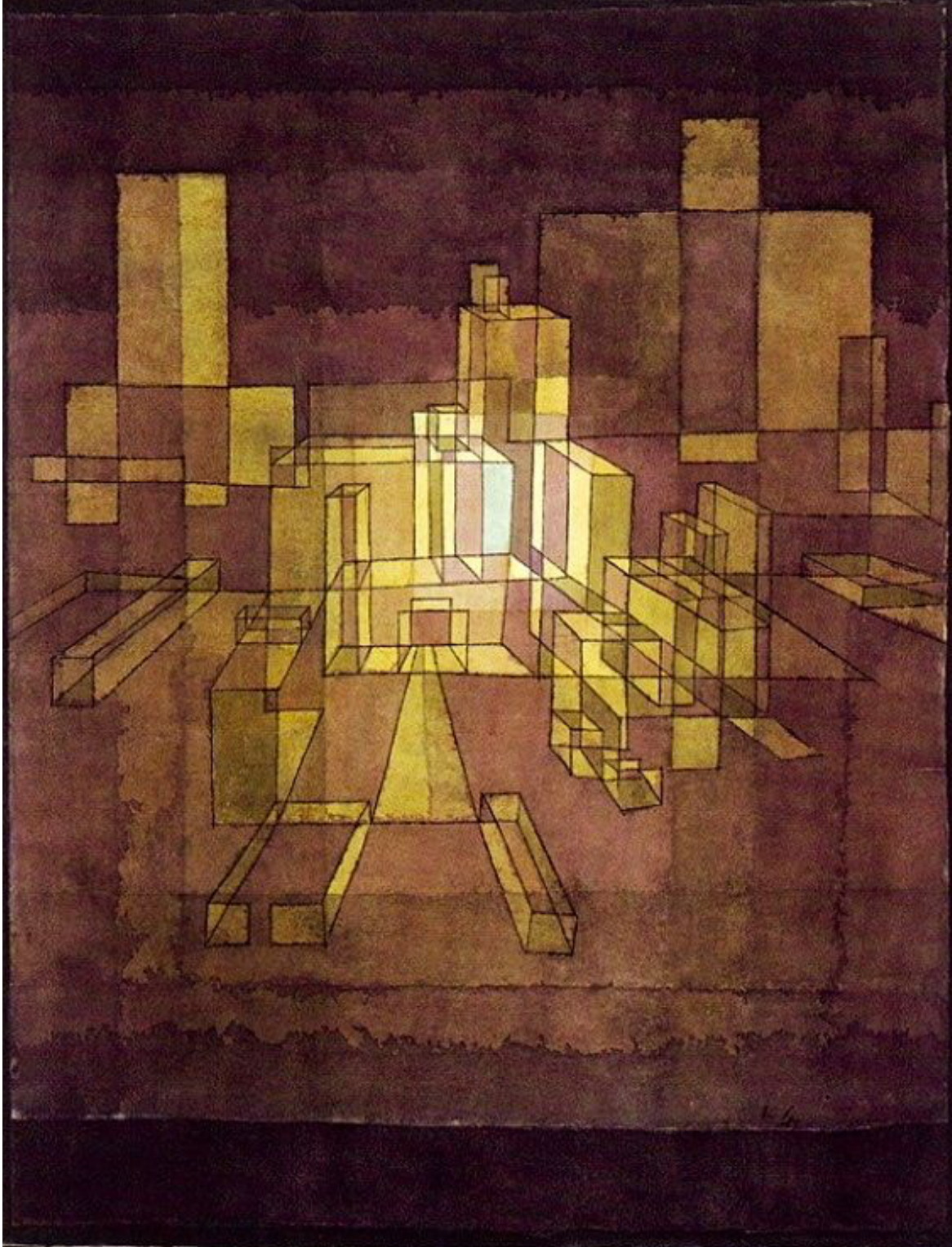
Paul Klee, *La magia de los peces* (1925), Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.



Paul Klee, *Flora en la arena* (1927), Colección Felix Klee, Berna, Suiza.



Paul Klee, *Gato y pájaro* de (1928), MOMA, Nueva York, Estados Unidos.



Paul Klee, *Perspectiva urbana* (1928), MOMA, Nueva York, Estados Unidos.



Édouard Manet, *Almuerzo sobre la hierba* (1863), Musée d'Orsay, Paris, Francia.



Édouard Manet, *Bar en el Folies-Bergère* (1882), Institute of Art Courtauld, Londres, Inglaterra.



Édouard Manet, *La cantante callera* (1862),
Museo Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Dinamarca.



Édouard Manet, *La cantante callejera* (1859),
Museo de Bellas Artes, Boston, Estados Unidos.



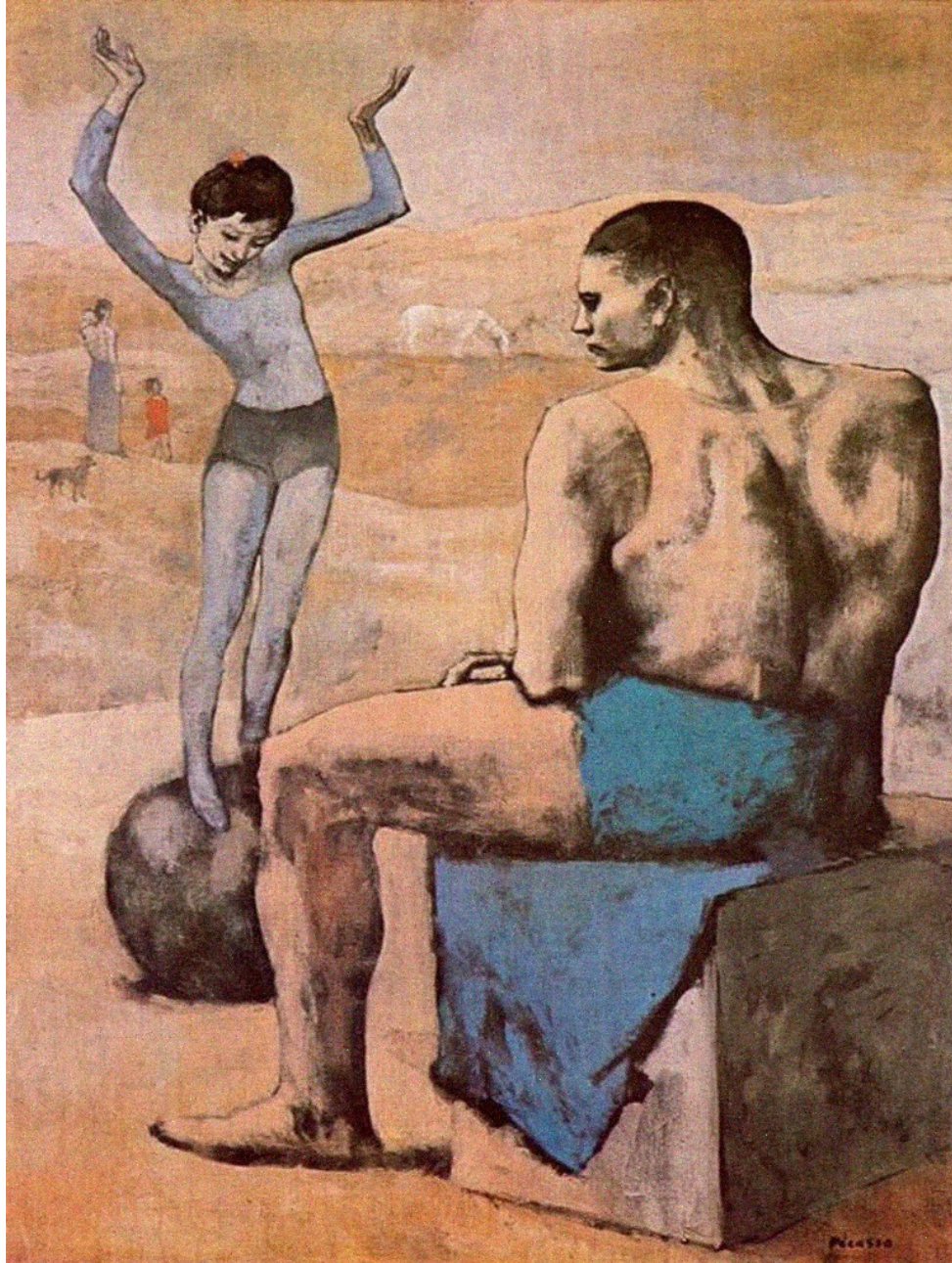
Édouard Manet, *La música en las Tullerías* (1862),
Galería Nacional, Londres, Inglaterra.



Claude Monet, *Nenúfares* (1910) Museo de la Orangerie de las Tullerías Paris, Francia



Picasso, *Anciano y un niño* (1903), Museo Pushkin, Moscú, Rusia.



Picasso, *Acróbata con balón* (1905), Museo del Prado, Madrid, España.



Picasso, *El Mandolinista* (1911), MOMA, Nueva York, Estados Unidos.



Picasso, *Naturaleza muerta española* (1912), Museo Picasso, París, Francia.



Picasso, *Mujer en camisa sentada en un sillón* (1913), MOMA, Nueva York, Estados Unidos.



Picasso, *Mujer llorando* (1937), Tate, Londres, Inglaterra.



Picasso, *Guernica* (1937), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.