

**CREACIÓN DESEANTE: PENSAR EL CUERPO SIN ÓRGANOS PROPUESTO
POR GILLES DELEUZE DESDE LA OBRA PICTÓRICA DE FRANCIS BACON**

Trabajo para optar al título de
Licenciada en Filosofía

Modalidad: Trabajo Monográfico

Presentado por
Leidy Katherine Barreto Perilla
Cód.: 2013232003

Directora
María Consuelo Pabón

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencia Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C
2018-2

Dedicado a Consuelo Pabón

Resumen

La obra pictórica de Francis Bacon conmovió el arte contemporáneo por su novedosa forma de elaborar las figuras desde trazos y manchas que no eran conducidos al terreno de la representación, sino a hacer visibles por medio del color, las fuerzas intensivas que en el acto creativo invaden lo corpóreo y promueven su conexión con la intención pictórica, lo cual, según el artista plástico, se debe a su distanciamiento con las escuelas de formación pictórica, pues esto le permitía alejarse de los tecnicismos artísticos para explorar en los campos del sentir. De ahí que, su pintura permanezca en un estado actual de videncia donde sobresalen las fuerzas intensivas, ya sea de los cuerpos que están en constante movimiento, los que derraman su carne o los que promedio de un grito desesperado buscan escaparse de su musculatura.

Esta manera de abordar los cuerpos en las artes plásticas, permite que en el terreno filosófico se exploren nuevas maneras de comprender la experiencia estética, por un lado, se aborda la cuestión de los cuerpos creativos que se salen del terreno de lo racional para conducirse a la experimentación intensiva y, por el otro, la distinción entre la imagen pictórica creada desde trazos expresivos y aquella en la que se prevalecen los trazos significantes.

A partir de lo anterior y siguiendo la línea estética y antropológica, nace la presente investigación filosófica, enfocada en demostrar que la creación pictórica de Francis Bacon junto con su propuesta máquinica del diagrama se conecta con la idea de Cuerpo sin Órganos y de creación deseante propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Para desarrollar el objetivo de la investigación monográfica se realizó una reflexión estética que tuvo su origen en la selección de ciertas piezas pictóricas donde se hacen visibles distintas fuerzas intensivas que contagian el lienzo con su poder afectivo, ya sea a través de las sombras que se pierden en el centro de una manifestación pictórica, las cortinas que se vuelven cómplices de una desaparición, las deformaciones de un cuerpo que desde la quietud experimenta un violento movimiento, los dobles que aportan nuevas sensaciones a las artes plásticas, la carne colgada que refleja la crueldad sobre los cuerpos mutilados o el contagio intensivo en todo el espacio pictórico.

Palabras clave: Deseo, Cuerpo sin Órganos, figural, figurativo, espacio.

Summary


Francis Bacon's pictorial work moved the contemporary art because of the original form of elaborating figures from strokes and patches that were not meant to go to the field of representation, but to make visible, through color, the intensive forces that invade the corporeal in the creative act and that promote their connection with the pictorial intention, which, according to the plastic artist, is due to his distancing from the pictorial formation schools, because this would allow him to move away from the artistic technicalities in order to explore in the field of feeling. According to that, his paintings remain in a current state of clairvoyance where the intensive forces stand out whether in the bodies that are in constant movement, those who spill their flesh, or in those which, through a desperate scream seek to escape from their own musculature.

This way to approach the bodies in the plastic arts, gives way to new ways to understand the aesthetic experience in the field of philosophy, on one hand addressing the matter of the creative bodies that drift away from the field of the rational in order to go to the intensive experimentation, and on the other hand, the distinction between the pictorial image created from expressive traces and those in which the insignificant traces prevail.

According to what was previously stated and following the aesthetic and anthropologic line, the present philosophical research was born, focused on demonstrating that Francis Bacon's pictorial creation along with his machine-like proposal of the diagram connects with the idea of the Body without Organs and of wishful creation proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari.

In order to develop the objective of the investigation the aesthetic reflection that gave way to it had its origin in the selection of certain pictorial pieces where there is visible evidence of the different intensive forces that infect the canvas with its affective power, whether it's through the shadows that become lost in the center of the pictorial manifestation, the curtains that become accomplices of a disappearance, the deformations of a body that from the stillness experience a violent movement, the doubles that contribute new sensations to the plastic arts, the hanged flesh that reflects the cruelty over the mutilated bodies, or, the intensive contagion in the totality of the pictorial space.

Key Words: Desire, Body without Organs, figurative, figural, space.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES PEDAGÓGICAS</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 5 de 111	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Creación deseante: pensar el cuerpo sin órganos propuesto por Gilles Deleuze desde la obra pictórica de Francis Bacon
Autor(es)	Barreto Perilla, Leidy Katherine
Director	Pabón Alvarado, María Consuelo
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018, 103, p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	DESEO; CUERPO SIN ÓRGANOS; FIGURAL; FIGURATIVO; ESPACIO.

2. Descripción
<p>En el presente proyecto monográfico, se pretende establecer una relación entre la concepción de deseo y la experimentación intensiva del Cuerpo sin Órganos propuesto por Gilles Deleuze en la propuesta pictórica de Francis Bacon. Para ello, se hizo un acercamiento a la historia del arte con el fin de comprender cuál ha sido el papel del cuerpo y los espacios en la creación pictórica, pues desde ese acercamiento es posible recoger los antecedentes que llevaron a Bacon a desarrollar su propuesta. Con los elementos anteriores, se propicia una reflexión filosófica desde la postura de Deleuze, Nietzsche y Lyotard donde se promueve pensar en un cuerpo estético que se aventure en una experiencia sensible, como fue el caso de Francis Bacon, que a lo largo de sus propuesta pictórica demuestra desde elementos figurales como los gritos, las cortinas, las sombras, los derramamientos y las manchas la manera en que conquista la experimentación intensiva del Cuerpo sin Órganos.</p>

3. Fuentes

- Artaud, A (1948). Autoportrait [Dibujo]. Imagen Online. Recuperado de:
<https://www.pinterest.com.mx/pin/358317714087360839/?lp=true>
- Artaud, A. (1978). El atletismo afectivo. En El teatro y su doble. [Traducido al español de Le théâtre et son doublé]. Barcelona: Edhasa.
- ArteHistoria (2017). Basílica de San Pedro [Fotografía]. Italia. Recuperado de:
<https://www.artehistoria.com/es/obra/bas%C3%ADlica-de-san-pedro-roma-c%C3%BApula>
- ArteHistoria (2017). Catedral de Chartles [Fotografía]. Francia. Recuperado de:
<https://www.artehistoria.com/es/obra/catedral-de-chartres>
- ArteHistoria (2017). Catedral de Notre Dame [Fotografía]. Francia. Recuperado de:
<https://www.artehistoria.com/es/search/node/catedralNotre%20Dame>
- Bacon, F (1944). Portrait of George Dyer staring at blind cord [Pintura]. Reino Unido: Goldmark Gallery. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1944). Tres estudios para una Crucifixión [Pintura]. Inglaterra: Tate Britain. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1944). Tres estudios para una crucifixión [Pintura]. Reino Unido: Tate Britain. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1946). Pintura 1946 [Pintura]. Estados Unidos: Museo de Arte Moderno de Nueva York. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1946). Tres estudios para un autorretrato [Pintura]. Estados Unidos: Museo Metropolitan (colección Jacques y Natasha Gelman 1998): Nueva York. En: Deleuze, (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1953). Autorretrato de 1973 [Pintura]. Colección privada. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1953). El hombre del perro [Pintura]. Estados Unidos: Albright-Knox Art Gallery. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1953). Inocencio X [Pintura]. Iowa: Des Moines Art Center. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1953). Study of a figure in a landscape [Pintura]. London: Tate Modern. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1954). Dos figuras en la hierba [Pintura]. Colección privada. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.

- Bacon, F (1957). Study for the nurse in the film “Battleship Potemkin”. [Pintura]. Alemania: El Städel Museum. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1960). Estudio de un niño [Pintura]. Colombia: Museo Botero
- Bacon, F (1960). Estudio de un niño [Pintura]. Colombia: Museo Botero. [Ed. Barreto, K (2018). Fuerza de envolvimiento de un torso].
- Bacon, F (1960). Estudio de un niño [Pintura]. Colombia: Museo Botero. [Ed. Barreto, K (2018). Brazo deformado y pecho estirado de un niño].
- Bacon, F (1960). Estudio de un niño [Pintura]. Colombia: Museo Botero. [Ed. Barreto, K (2018). Expulsión por una fuerza].
- Bacon, F (1960). Estudio de un niño [Pintura]. Colombia: Museo Botero. [Ed. Barreto, K (2018). Derretimiento del cuerpo de un niño].
- Bacon, F (1963). Figura acostada con jeringa hipodérmica [Pintura]. Berkeley: University Art Museum Berkeley. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1963). Figura acostada con jeringa hipodérmica [Pintura]. Switzerland: Colección Privada. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1972). Portrait of a man walking down steps [Pintura]. London: Colección privada. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1974). Sleeping-figure [Pintura]. Estados Unidos: Colección privada. En: Deleuze, G (1981). Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Baumgarten (2013). Plano geométrico Basílica de San Pedro. Recuperado de: http://ec.aciprensa.com/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Pedro
- Büchner, G (s.f). Lenz. Grupo LeLibros.
- Caravaggio, Pedro (1601). Crucifixión [Pintura]. Roma: Basílica de Santa María del Popolo. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/crucifixi%C3%B3n-de-san-pedro>
- Cézanne, P (1891-92). La Madame Cézanne en el invernadero [Pintura]. Nueva York: Metropolitan Museum. Recuperado de: <http://www.elcuadrodeldia.com/post/144995660358/paul-c%C3%A9zanne-madame-c%C3%A9zanne-en-el-invernadero>
- Cézanne, P (1900). Bodegón de manzanas y naranjas [Pintura]. Francia: La estación de Musée d'Orsay. [Ed. Barreto, K (2018). Las fuerzas de contagio de las frutas]. Recuperado de: <https://educacion.ufm.edu/paul-cezanne-bodegon-con-manzanas-y-naranjas-oleo-sobre-tela-1895/>.
- Cézanne, P (1900). Bodegón de manzanas y naranjas [Pintura]. Francia: La estación de Musée d'Orsay. Recuperado de: <https://educacion.ufm.edu/paul-cezanne-bodegon-con-manzanas-y-naranjas-oleo-sobre-tela-1895/>

- Cézanne, P (1900). Bodegón de manzanas y naranjas [Pintura].Francia: La estación de Musée d'Orsay. [Ed. Barreto, K (2018). Reflejo de las fuerzas de las frutas]. Recuperado de:
<https://educacion.ufm.edu/paul-cezanne-bodegon-con-manzanas-y-naranjas-oleo-sobre-tela-1895/>
- Cézanne, P (1903-04). Castillo negro [Pintura]. Nueva York: MoMA. Recuperado de:
<http://es.wahooart.com/@@/8XYPUH-Paul%20Cezanne-noir%20castillo>
- Cézanne, P (1904-06). La montaña Sainte-Victoire [Pintura] Filadelfia: La Barnes Foundation. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/monta%C3%B1a-sainte-victoire-0>
- Corot, C (1842). Lormes Shepherdess Sitting under Trees beside a Stream [Pintura]. Colección privada. Recuperado de: <http://www.jean-baptiste-camille-corot.org/Lormes-Shepherdess-Sitting-Under-Trees-Beside-A-Stream.html>
- Da Vinci, L. (s.f). Tratado de pintura. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de:
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154424.pdf>
- Da Vinci, L. (1495–1498). La última cena [Pintura]. Milán: Refectorio del convento dominico de Santa María delle Grazie. Recuperado de: <https://www.canalinstitucional.tv/noticias/la-ultima-cena-de-leonardo-da-vinci-una-obra-llena-de-secretos>
- Deleuze, G. (1969). Activo y Reactivo. En: Nietzsche y la filosofía [traducido al español de Nietzsche et philosophie]. Barcelona: Anagrama
- Deleuze, G. (1984). Francis Bacon: lógica de la sensación. Editions de la différence.
- Deleuze, G. (2007). Pintura. El concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Deleuze, G. (s.f). La inmanencia una vida. Recuperado de
https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/05/deleuze_la-inmanencia-una-vida.pdf
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1984). Las Máquinas deseantes. En: El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). Mil mesetas. 5a ed. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Deleuze, G., (2002). Repetición y Diferencia. En: Diferencia y repetición [Traducido al español de Difference et répétition]. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993).El plano de inmanencia. En: ¿Qué es la filosofía? [Traducido al español de Qu'est-ce que la philosophie?]. Barcelona: Anagrama.
- Eisenstein, E (1925). Mujer que grita [Captura, min 54:30]. En: El acorazado Potemkin [Película].Unión soviética: Mosfilm.
- Foucault, M. (1968). Las meninas. En: Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas [Traducido al español de Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines]. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1997). El pensamiento del Afuera. Valencia: Pre-textos
- Francastel, P. (s.f). Destrucción de un espacio plástico. En: Sociología del arte (p. 153-202) Buenos Aires: Emecé Editores.

- González, P. (2004). La historia de la matemática como recurso didáctico e instrumento de integración cultural de la matemática. Recuperado de <http://www.xtec.cat/sgfp/llicencies/200304/memories/elementseuclides1.pdf>
- Hernández, A (2015). Estudio de Francis Bacon [Fotografía]. Imagen Online. Recuperado de: <https://www.arquine.com/diagrama/>
- Hrdlicka, A (s.f). El rezo [ilustración]. En: Lenz. Grupo LeLibros.
- Hrdlicka, A (s.f). Los pies elevados de Lenz [ilustración]. En: Lenz. Grupo LeLibros.
- Hrdlicka, A (s.f). Los pies elevados de Lenz [ilustración]. En: Lenz. Grupo LeLibros.
- Hrdlicka, A (s.f). Persecución de Lenz [ilustración]. En: Lenz. Grupo LeLibros.
- Izas (2012). Georg Büchner: Lenz. Una libro al Día. Tomado de: <http://unlibroaldia.blogspot.com/2012/01/georg-buchner-lenz.html>
- Klee, P (2007). Teoría del arte moderno. [Traducido al español de Théorie de Part moderne]. Buenos Aires: Cactus.
- Liotard, J. F. (2001). Discurso figura. Barcelona: Paidós.
- Liotard, J. F. (2006). La ceguera necesaria. En A. Chaparro (ed.), Los límites de la estética de la representación (p.121-139). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Maybury, J & MacDonald, A (1998). El amor es el demonio [Película]. Reino Unido: Golem distribución
- Maybury, J & MacDonald, A (1998). La excitación por un grito de horror [Captura, Min: 27:52]. En: El amor es el demonio [Película]. Reino Unido: Golem distribución.
- Maybury, J & MacDonald, A (1998). La sangre como caos Pre pictórico [Captura, Min: 11:35]. En: El amor es el demonio [Película]. Reino Unido: Golem distribución.
- Merleau-Ponty, M. (s.f). La duda de Cézanne. Revista de Filosofía. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/1973/968>
- Millet, J (1871). A Norman Milkmaid at Greville [Pintura]. Los Ángeles: Museo de arte. Recuperado de: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=119099
- Monet, C (1877). La Gare Saint-Lazare [Pintura]. Francia: Museo de Orsay. Recuperado de: <https://smarthistory.org/monet-the-gare-saint-lazare/>
- Munch, E (1983). El grito [Pintura]. Noruega: Museo Nacional de Oslo. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/el-grito>
- Olalla, P (s.f). Plano geométrico de la última cena [Pintura editada]. Imagen Online. Recuperado de: <https://conscienciadespierta.wordpress.com/2015/10/07/prosa-al-reencuentro-con-las-musas/>
- Pabón, C (s.f). Crueldad, doble y acto creador. En: Flores a su tumba. México: Biblioteca Magna.
- Pinterest (s.f). Plano geométrico Catedral de Notre Dame. Recuperado de: <https://www.pinterest.ph/pin/567735096768033385/>

- Rendón, A (2010). Plano geométrico de la obra Crucifixión [Pintura editada]. Imagen Online. Recuperado de: <https://alvarengomez.wordpress.com/2010/09/01/crucifixion-de-san-pedro-caravaggio/>
- Schérer, R., & Hocquenghem, G. (1987). Visiones: por qué los geómetras tienen visiones. En Schérer, R., & Hocquenghem, G. En *El alma atómica: para una estética en la era nuclear (67-79)*. [Traducido al español de *L'ame atomique*]. Barcelona: Gedisa.
- Spinoza, B (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Ediciones Orbis, S. A.
- Van Gogh, V (1886). *Jarrón con amapolas rojas* [Pintura]. Estados Unidos: Hartford, Connecticut. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/jarr%C3%B3n-con-amapolas>
- Van Gogh, V (1890). *Campo de trigos con cuervos* [Pintura] Países Bajos: Museo Van Gogh. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/trigal-con-cuervos>
- Van Gogh, V. (1980). *Cartas a Theo*. Barcelona: Colección Idea Universitaria. Recuperado de <https://tintaguerreresedotcom.files.wordpress.com/2015/09/vincent-van-gogh-cartas-a-theo.pdf>
- Velásquez, D (1650). *Inocencio X* [Pintura]. Roma: Galería Doria Pamphili. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/inocencio-x>
- Velásquez, D (1656). *Las meninas* [Pintura]. España: Museo el Prado. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/la-familia-de-felipe-iv>
- Vermeer, J (1660-61). *La ciudad de Delft* [Pintura]. Países Bajos: Mauritshuis. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/vista-de-delft>

4. Contenidos

El proyecto monográfico tiene como objetivo descubrir de qué manera Francis Bacon con su propuesta pictórica logra conquistar la experimentación intensiva del Cuerpo sin Órganos. Para ello la propuesta investigativa se divide en tres momentos:

En el primero se abordan los antecedentes que dentro de la historia del arte permiten comprender cómo surgió el cambio de perspectiva dentro de los procesos de creación pictórica. Para ello se hace un acercamiento a los movimientos artísticos del Renacimiento hasta el Pos-Impresionismo y, desde ahí, se realiza una conexión con las distinciones filosóficas de espacio óptico, espacio háptico, imagen figurativa e imagen figural.

En un segundo momento se aborda el cuerpo como un territorio sensible que permite la experimentación intensiva desde la propuesta filosófica de Nietzsche y Deleuze, la cual se enfoca en una estética contemporánea que no entiende la sensibilidad como una facultad propia del sujeto, al contrario, aborda la sensación como un proceso vivencial que conmueve el cuerpo. Por eso, en el segundo capítulo en pro de primar la imagen figural, se aborda el cuerpo como un territorio sensible que potencia múltiples posibilidades de creación. Para ello se toma a Nietzsche con el fin de comprender el cuerpo como un campo de multiplicidad de fuerzas, las cuales, mediante una jerarquía se posicionan unas con otras para llegar a la acción, en este caso creativa. De tal forma, las preguntas que guían el capítulo son: ¿cómo puede llegar a

construirse una obra pictórica a través de un cuerpo mediado por fuerzas? y ¿cómo la obra pictórica es contagiada por las fuerzas intensivas del cuerpo?

En un último momento, se pensará en un lugar donde sea posible que las fuerzas intensivas transiten sin alguna restricción. Para ello se realizará un acercamiento a la propuesta del plano de inmanencia de Deleuze y Guattari, donde, según ellos, circulan flujos intensivos propios del deseo, que no se entiende como una carencia sino como una fábrica del inconsciente donde se generan conexiones y desconexiones intensivas. En un último momento se ejemplifica desde la obra literaria titulada Lenz y la operación diagramal de Francis Bacon, la manera en que el deseo como una potencia creativa y el Cuerpo sin Órganos como experiencia intensiva logran hacer visible las fuerzas invisibles de un cuerpo creativo.

5. Metodología

El proyecto investigativo está enfocado en darle voz a la experiencia sensible de los artistas al momento de crear, de ahí que a pesar de ser un trabajo con un sustento filosófico, se parte de las entrevistas, los diarios y las cartas de los pintores y con esa información se construye la conceptualización filosófica.

6. Conclusiones

A lo largo del proyecto investigativo se abordaron diversas obras pictóricas que han sido relevantes en la historia de la pintura, en ellas no solo se trabajó el color, la perspectiva y su surgimiento, también se le dio la importancia necesaria a la presencia misteriosa de las intensidades no visibles que habitan en cada pincelada de color.

Gracias a ese trabajo fue posible borrar la imagen figurativa para llegar a la imagen figural donde el sentir se expresa de manera latente y se le brinda al cuerpo el papel protagónico de la creación. Lo anterior, permite comprender que el arte pictórico no se limita a trabajar con lo netamente óptico, ni con lo óptico manual, porque su aventura emprende un viaje hacia el enfoque completamente manual donde se olvida lo visible o estructurante para expresar un sentir a través de una mano que ha sido contagiada por un fluir deseante de conexiones intensivas.

Esto permite concretar que por lo menos existen dos maneras de abordar la creación en las artes plásticas, por un lado, aquella que da primacía el enfoque óptico y sigue con el legado renacentista y, por el otro, la que prima el sentir y la participación del cuerpo para convertir la pintura en un poderoso medio de expresión que desde el color vuelve visible lo invisible. Esta última mirada posiciona la creación pictórica como un espacio que alberga una infinidad de fuerzas que se reflejan en el color, pero que aun así no van en contra de la figuración, al contrario, ésta siempre está presente pero ocupa un nivel antagónico para la fuerza de la sensación tenga el protagonismo.

Aquel protagonismo resalta la labor fundamental que tiene el cuerpo en la realización de los acontecimientos creativos, de ahí la importancia que dentro del trabajo monográfico se le dio la experimentación intensiva del Cuerpo Sin Órganos donde se prima el orden sensible de la creación y se dejan de lado los límites estructurantes de la razón, pero, a pesar de ello se mantiene un pequeño rasgo de prudencia que no permite entrar por completo en una fase inconsciente.

La importancia que tiene la prudencia en la experimentación intensiva permite concluir que sí existe un enlace entre la propuesta filosófica deleuciana y el desarrollo diagramal de Bacon, pues en ambos casos se le da un enfoque protagónico al inconsciente pero no se distancian por completo de la razón, dado que la posicionan como un elemento indispensable para no permitir que el acto creativo se quede en el caos y no logre el nacimiento del color. Dentro de la monografía este es el principal logro atribuido a Bacon, pues el artista logró conseguir el hecho pictórico desde el orden inconsciente, desde la selección de la mancha y la primacía al punto privilegiado para empezar con los trazos figurales de una fuerza intensiva que en su poder energético carga con una pretensión figurativa.

Con el trabajo investigativo no se tuvo la pretensión de ir en contra de la figuración en las artes plásticas, por el contrario el interés se centró en mostrar que cuando se parte de lo sensible también existe una figuración, pero es una figuración secreta que no se apropia del acto creativo para que sea la fuerza intensiva quien cumpla dicha labor.

Por su parte, el estudio estético a la obra de Bacon dejó como conclusiones:

- El posimpresionismo rompe con la perspectiva del espacio plástico y se aleja de la geometría euclidiana para pintar los objetos desde la cercanía y dar mayor participación a las sensaciones, sin embargo, Bacon retoma los elementos de este campo del saber y -sin llegar a construir una perspectiva-, logra una profundidad donde la figura junto con su carga intensiva salta hacia adelante y se impone en el lienzo.
- A pesar de que la obra de Bacon es elaborada desde la quietud corpórea con el objetivo de despertar la sensación al relacionarse con el objeto- tal como sucedía con Cézanne-, sus cuerpos están en un estado actual de movimiento donde se presencian las fuerzas de desgarramiento, de crueldad, de desespero y del desplazamiento de la carne.
- La propuesta de Cuerpo sin Órganos se puede aplicar a la creación pictórica de Bacon dado su trabajo con los cuerpos, donde se elimina la estructura orgánica, la consistencia ósea y la razón, para trabajar con la carne que se mezcla y establece conexiones deseantes donde el fluir intenso de una fuerza puede transitar libremente hasta escaparse por el orificio de un grito, un jeringa o derramamiento, lo cual, refleja la selección de un órgano imperante.

Elaborado por:	Barreto Perilla, Leidy Katherine
Revisado por:	Pabón Alvarado, María Consuelo

Fecha de elaboración del Resumen:	29	11	2018
--	----	----	------

Tabla de contenido

Introducción.....	16
Primer Capítulo: La ruptura del espacio óptico	19
La perspectiva en el espacio plástico	19
El espacio liso y el espacio estriado.....	27
De la figuración a lo figural.....	34
El ser de la sensación	35
La creación háptica.....	38
Caso Van Gogh	39
Caso Cézanne	44
Segundo capítulo: Pintar las fuerzas	47
El Cuerpo estético.....	47
Las fuerzas pictóricas	49
El Cuerpo sin Órganos atravesado por las fuerzas.....	52
El Germen y la catástrofe: las intensidades en el acto pictórico.....	55
Llegada a Bacon.....	61
Tercer capítulo: Creación Deseante: una mirada desde Deleuze y Francis Bacon	67
El plano de inmanencia	67
Caso Lenz.....	71
La operación máquinica en la obra de Francis Bacon.....	77
El salto del caos al hecho pictórico	84
La creación deseante de Francis Bacon	85
Las Sombras.	87
Carne colgada.....	91
La deformación.	93
Las cortinas.	93
El escape.....	98
El desbordamiento: consideraciones finales.....	99
Conclusiones	103
Referencias.....	105

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 La ultima cena: Tomada de: Miguel Ángel. 1495-1498	21
Ilustración 2 Plano geométrico de La Última Cena: Tomada de Pedro Olalla, s.f.....	21
Ilustración 3 Crucifixión. Tomada de: San Pedro de Caravaggio, 1601	22
Ilustración 4 Plano geométrico obra Crucifixión. Tomada de: Álvaro Rendón, 2010.....	23
Ilustración 5 Las meninas. Tomado de: Diego Velásquez, 1656	23
Ilustración 6 Lormes Shepherdess Sitting under Trees beside a Stream. Tomado de: Camille Corot, 1842.....	25
Ilustración 7 La Gare Saint-Lazare. Tomado de: Claude Monet, 1877.....	26
Ilustración 8 Catedral de Chartles. Tomada de: ArteHistoria, 2017	30
Ilustración 9 Catedral de Notre Dame. Tomada de ArteHistoria, 2017	30
Ilustración 10 Plano geométrico Catedral de Notre Dame. Tomado de: Pinterest, s.f.....	31
Ilustración 11 Basílica de San Pedro. Tomado de: ArteHistoria, 2017.....	31
Ilustración 12 Plano geométrico Basílica de San Pedro. Tomado de: Baumgarten, 2013	32
Ilustración 13 La montaña Sainte-Victoire. Tomado de: Paul Cézanne, 1904-06.	32
Ilustración 14 Jarrón con amapolas rojas. Tomado de: Van Gogh, 1886.....	41
Ilustración 15 La ciudad de Delft. Tomado de: Johannes Vermeer, 1660-01	42
Ilustración 16 Campo de trigo con cuervos. Tomada de Van Gogh, 1890	42
Ilustración 17 Castillo negro. Tomado de Cézanne, 1903-04.	44
Ilustración 18 Madame Cézanne en el invernadero. Tomado de Cézanne, 1891-92	46
Ilustración 19 A Norman Milkmaid at Greville. Tomado de: Jean-François Millet. 1871	49
Ilustración 20 Bodegón con Manzanas y Naranjas. Tomado de: Paul Cézanne, 1900	50
Ilustración 21 Bodegón de Manzanas y Naranjas Cézanne (1900), Ed. las fuerzas de contagio de las frutas. Tomado de: Katherine Barreto, 2017	51
Ilustración 22 Bodegon de Manzanas y Naranjas Cézanne (1900), Ed -Reflejo de las fuerzas de las frutas. Tomado de: Katherine Barreto, 2017.	51
Ilustración 23 Autoportrait. Tomado de Antonin Artaud, 1948.....	54
Ilustración 24 Tres estudios para una Crucifixión. Tomado de: Francis Bacon, 1944.....	55
Ilustración 25 Pintura de 1946. Tomado de: Francis Bacon, 1946.	59
Ilustración 26 Tres estudios para un autorretrato. Tomado de: Francis Bacon, 1985-86.....	62
Ilustración 27 El grito. Tomado de: Munch, 1983.	64
Ilustración 28 Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión. Tomado de: Francis Bacon. 1944.....	64
Ilustración 29 Sleeping-figure. Tomado de: Francis Bacon, 1974.....	65
Ilustración 30 Los pies elevados de Lenz. Tomado de: Alfred Hrdlicka, s.f	72
Ilustración 31 Persecución de Lenz. Tomado de: Alfred Hrdlicka, s.f.	75
Ilustración 32 El Rezo. Tomado de: Alfred Hrdlicka, s.f.....	76
Ilustración 33 La excitación por un grito de horror (1998). Tomado de El amor es el demonio, Minuto: 27:52.....	78
Ilustración 34 La sancre como caos Pre pictórico. Tomado de: El amor es el demonio (1998), minuto 11:35	79
Ilustración 35 Mujer que grita. Tomado de: El acorazado Potemkin: La escalera de Odessa (1925). Minuto 54:30.....	80

Ilustración 36 Study for the nurse in the film “Battleship Potemkin”. Tomado de: Francis Bacon, 1957.....	80
Ilustración 37 Estudio de Francis Bacon. Tomado de: Alejandro Hernandez, 2015.....	82
Ilustración 38 Portrait of a man walking down steps. Tomado de: Francis Bacon, 1972	83
Ilustración 39 El hombre del perro. Tomado de: Francis Bacon, 1953.....	86
Ilustración 40 Study of a figure in a landscape. Tomado de: Francis Bacon, 1952.	87
Ilustración 41 Autorretrato de 1973. Tomado de: Francis Bacon, 1973	88
Ilustración 42 Estudio de un niño. Tomado de: Francis Bacon, 1960.....	89
Ilustración 43 Fuerza de envolvimiento de un torso. Tomado de: Francis Bacon, 1960	90
Ilustración 44 Brazo deformado y pecho estirado de un niño. Tomado de: Francis Bacon, 1960....	90
Ilustración 45 Expulsión por una fuerza. Tomado de: Francis Bacon, 1960.	91
Ilustración 46 Derretimiento del cuerpo de un niño. Tomado de: Francis Bacon, 1960.....	91
Ilustración 47 Tres estudios para una crucifixión. Tomado de: Francis Bacon, 1944.	92
Ilustración 48 Portrait of George Dyer staring at blind cord. Tomado de: Francis Bacon, 1966....	93
Ilustración 49 Dos figuras en la hierba. Tomado de: Francis Bacon, 1954.....	94
Ilustración 50: Inocencio X. Tomado de: Francis Bacon, 1953.	95
Ilustración 51 Inocencio X. Tomado de: Diego Velásquez. 1650.....	96
Ilustración 52 Figura acostada con jeringa hipodérmica. Tomado de: Francis Bacon, 1963.....	99
Ilustración 53 Jet of Water, Tomada de: Francis Bacon, 1979.	101

Introducción

Adentrarse en el estudio estético para propiciar un encuentro entre la pintura como manifestación artística y la filosofía como creadora de conceptos, trae consigo dos maneras metodológicas de abordarlo, por un lado se encuentra el camino que conduce a lo que la filosofía puede aportar a la pintura y, por el otro, está el terreno inquietante de lo que pintura puede aportar a la creación filosófica. En esta investigación, para continuar con el legado Deleuciano, se optará por descubrir aquello que la pintura y sus reflexiones pueden otorgar al estudio filosófico y con ello descubrir si es posible aplicar la concepción de deseo y la experimentación del Cuerpo sin Órganos propuesto por Gilles Deleuze en la obra pictórica de Francis Bacon, dado que este artista se distancia de la figuración para encontrar en el acto creativo una manera de liberar su sentir y a la vez cargar de fuerza intensiva sus pinturas.

Para entender el porqué de lo anterior, es necesario tener presente que las manifestaciones artísticas han sido marcadas por los diversos tecnicismos propios de su disciplina, esto ha traído que en muchas ocasiones se le delegue al arte un enfoque mecanicista y pasen a un segundo plano las facultades sensibles que se experimentan en los actos creativos. Ello se evidenció en el ámbito pictórico, al cual se le asignó una tarea representativa que limitaba su creación al perfeccionamiento del dibujo desde un estudio estructurante como lo era la geometría, dado que se seguían las normas de este campo del saber para representar los cuerpos y los espacios.

De tal manera en el primer capítulo de este trabajo monográfico, desde las reflexiones del historiador de arte Pierre Francastel se realizará un acercamiento a los movimientos artísticos del renacimiento, el barroco, el romanticismo y el impresionismo, que a pesar de promover diferentes temas y técnicas de color, trabajaron una similar perspectiva para abordar los espacios, donde el cuerpo del pintor se relacionaba desde la distancia con los objetos para captar de manera precisa sus contornos. Seguido, se mostrará cómo con el nacimiento del posimpresionismo Van Gogh y Cézanne logran romper con la perspectiva plástica clásica, al trabajar con los objetos desde la cercanía, lo cual cambia la manera de percibir el espacio e involucra por completo el cuerpo en el acto creativo.

Estas dos formas de manejar la perspectiva reflejan la necesidad de pensar otros espacios. Por ello, se presentará un acercamiento a la filosofía de Gilles Deleuze y Felix Guattari donde

se encuentra la distinción entre el espacio óptico y el espacio háptico. Con el primero se manejará la hipótesis de que es el utilizado en los periodos del renacimiento hasta el impresionismo, pues como su nombre lo indica hay una preponderancia óptica para captar los objetos y, en el segundo, se posiciona el posimpresionismo, dado que, en este tipo de espacio se le da una participación activa a todo el cuerpo, donde la mano no está subordinada a la pretensión óptica, al contrario, esta es quien gobierna el acto creativo.

También se trabajará con la imagen pictórica desde la propuesta filosófica de Lyotard enfocada en la imagen figurativa y la imagen figural, dado que, mientras la imagen figurativa se dirige a la representación de los objetos como era propio del renacimiento hasta el impresionismo, la imagen figural se construye desde trazos expresivos y se aleja de la representación por primar el enfoque sensible de la manifestación artística.

Con los elementos anteriores se pretende mostrar la importancia de la participación sensible de los cuerpos en el desarrollo de los actos creativos. De ahí que, el segundo capítulo en pro de primar la imagen figural, se aborda el cuerpo como un territorio sensible que potencia múltiples posibilidades de creación. Para ello se toma a Nietzsche con el fin de comprender el cuerpo como un campo de multiplicidad de fuerzas, las cuales, mediante una jerarquía se posicionan unas con otras para llegar a la acción, en este caso creativa. De tal forma, las preguntas que guían el capítulo son: ¿cómo puede llegar a construirse una obra pictórica a través de un cuerpo mediado por fuerzas? y ¿cómo la obra pictórica es contagiada por las fuerzas intensivas del cuerpo?

Para dar respuesta a lo anterior será necesario establecer la existencia de un cuerpo energético que dentro de los procesos de creación trabaje a partir de las fuerzas intensivas. Con tal propósito se presentará la propuesta del Cuerpo sin Órganos de Gilles Deleuze y Felix Guattari, a través de la cual es posible promover en el arte una experimentación intensiva capaz de establecer conexiones y desconexiones sensibles, con la intención de volver visibles, mediante el color, las fuerzas invisibles que invaden el cuerpo del artista al momento de crear.

Luego de establecer la importancia de un cuerpo energético en la realización de un acto creativo, es fundamental abordar de qué manera y qué papel cumplen las fases sensibles del cuerpo desde el momento pre pictórico hasta el hecho pictórico. Para ello se utilizarán como

referentes a Paul Cézanne y Francis Bacon, quienes al ser artistas plásticos establecen la existencia de la catástrofe y el caos como fuerzas intensivas que atraviesan sus cuerpos al momento de crear.

Al ver la importancia que los pintores le dan al caos y la catástrofe, en el tercer capítulo de la monografía, se pensará en un lugar donde sea posible que las fuerzas intensivas transiten sin alguna restricción. Para ello se realizará un acercamiento a la propuesta del plano de inmanencia de Deleuze y Guattari, donde, según ellos, circulan flujos intensivos propios del deseo, que no se entiende como una carencia sino como una fábrica del inconsciente donde se generan conexiones y desconexiones intensivas. En un último momento se ejemplifica desde la obra literaria titulada *Lenz* y la operación diagramal de Francis Bacon, la manera en que el deseo como una potencia creativa y el Cuerpo sin Órganos como experiencia intensiva logran hacer visible las fuerzas invisibles de un cuerpo creativo.

Cabe aclarar que el estudio estético a la obra de Bacon será la fase propositiva de la monografía, la cual se construirá desde un acercamiento a cada pieza pictórica, ante todo, en la pintura *Estudio de un niño*, por su cercanía con la obra original. De modo que, desde los estudios realizados a las pinturas será posible demostrar el vínculo existente entre la concepción de Deseo y la vivencia intensiva del Cuerpo sin Órganos en la obra de Bacon, de ahí que en las conclusiones no se pretenda abordar nuevamente de manera detallada la unión de la propuesta filosófica con la propuesta pictórica.

Primer Capítulo: La ruptura del espacio óptico

La perspectiva en el arte pictórico juega un papel decisivo en la construcción de las obras, por ello en el presente capítulo se analiza la manera en que algunos movimientos artísticos la abordaron y el papel que le dieron al cuerpo en el acto creativo, pues desde ahí parte el manejo de los espacios, los trazos y el color como se refleja desde el renacimiento hasta el posimpresionismo.

La perspectiva en el espacio plástico

Los últimos años del siglo XIX fueron de gran importancia en la creación pictórica, porque es ahí donde se presenta la ruptura del espacio plástico óptico trabajado en la antigüedad greco-latina y el renacimiento. El mencionado espacio, constantemente fue modificado por los propósitos asignados al acto creativo en los diversos momentos de la historia, pues la perspectiva utilizada buscaba representar los objetos y su profundidad según el marco visual del pintor, lo anterior según Francastel (s.f) se reflejaba en la representación del dibujo, la manera de trabajar con el objeto a pintar y el cuerpo del artista al momento de la creación. Fue por ello que en estas etapas se tuvo la pretensión de plasmar los objetos desde la distancia, con el fin de captar y dibujar los contornos de la figura de manera precisa, valiéndose de los aportes de la geometría, en vista de que los cálculos utilizados por esta ciencia permitían formar las siluetas con proporciones exactas, lo cual facilitaba la elaboración del dibujo que se limitaba a ser una copia del objeto.

El trabajo desde la distancia, no solo cambia la percepción del artista frente al objeto y la realización del dibujo, también alteraba la participación de su cuerpo. Es por ello que, Da Vinci (s.f) proponía a los aprendices:

(...) cuando te pongas a dibujar al natural te colocaras a la distancia de tres estados del objeto que vayas a copiar; y siempre que empieces a hacer alguna línea, miras a todo el cuerpo para notar la dimensión que guarda respecto a la línea principal (p.5)

Entonces, el cuerpo del artista se distancia del objeto para captarlo de manera precisa, lo cual le da una primacía óptica a la creación.

Dentro del acto de pintar, también fue necesario que el artista interiorizara la temática del cuadro, en el caso de querer pintar una tempestad, Da Vinci (s.f) sugiere involucrar el cuerpo con el fenómeno natural para captar la manera en que todos los objetos viven esta intensidad. En un sentido filosófico, la relación de los objetos desde la distancia busca entenderlos en su particularidad atribuyéndole las características propias de su forma, profundidad y volumen. Al tener una distancia con el cuerpo, la forma de los objetos puede ser captada y representada a partir de la manera como el hombre la concibe desde lo visual.

El trabajo desde la distancia causó que el espacio plástico se abordara desde la geometría euclidiana¹, “en la ciencia teorematizada de Euclides, las cifras y las ecuaciones serían la forma inteligible capaz de organizar superficies y volúmenes” (Deleuze & Guattari, 2003, p. 374) al dar profundidad a los escenarios mediante un manejo estático limitado por los encuadres geométricos y los primeros planos en la creación pictórica.

En la historia de la pintura, sobre todo en el renacimiento, según Francastel (s.f), se encuentra que por medio de la geometría euclidiana se dio precisión a los dibujos. Sin embargo, en el transcurrir del tiempo se presentaron diversas transformaciones en los elementos del espacio plástico. Lo anterior, se evidenció en los diferentes movimientos artísticos que se presentan a continuación:

Para Francastel (s.f), el renacimiento con el fin de seguir la perspectiva y darle una figuración precisa a los objetos utilizó la geometría en la creación de los dibujos. Por su parte la temática

¹ Siguiendo la definición de González (2004), el estudio geométrico de Euclides se profundizó en el estudio de la línea, razón por la cual es conocida como la geometría de la regla. Dicha labor, ante todo, consistió en ordenar y sistematizar los elementos de la geometría griega elemental.

De tal modo, Para en el ámbito conceptual se pasa por la definición de ciertos elementos geométricos como la línea, el punto, la recta, el ángulo, el círculo entre otros. Además, cuenta con cinco postulados o axiomas que fueron aceptados como incuestionables en el estudio geométrico:

1. [Es posible] trazar una línea recta desde un punto cualquiera a otro punto cualquiera
2. [Es posible] prolongar de una manera ilimitada en línea recta una recta limitada
3. [Es posible] describir un círculo para cada centro y cada radio
4. Todos los ángulos rectos son iguales
5. Si una recta, al incidir sobre otras dos, forma del mismo lado ángulos internos menores que dos rectos, las dos rectas prolongadas indefinidamente se encontrarán en el lado en que los ángulos menores que dos rectos.

En ese sentido, con los dos primeros postulados se sienta una base lógica para la construcción geométrica (González, 2014, p.27), igualmente pasa con el postulado tercero, en él se estipula una base lógica para la construcción de círculos teniendo como principios el centro y el radio; con lo anterior se dan a conocer elementos como la regla y el compás para la elaboración de figuras geométricas a partir de la proporción matemática.

Todo lo anterior posteriormente fue implementado en el campo pictórico, pues, siguiendo las reglas para la elaboración de círculos y rectas se pudieron crear los planos de profundidad y forma en los distintos dibujos elaborados.

se unificó al pensamiento filosófico bajo una mirada antropocéntrica que buscaba la perfección y cumplir con un ideal de belleza, a través de la representación en un espacio escenográfico teatral. Para ello, se valió del escenario natural como un espacio abierto que permitía relacionarse de una manera diferente con los objetos, sin cambiar la percepción óptica alejada. En este modelo, el enfoque geométrico estuvo basado en un espacio cubico cerrado con una perspectiva monocular.

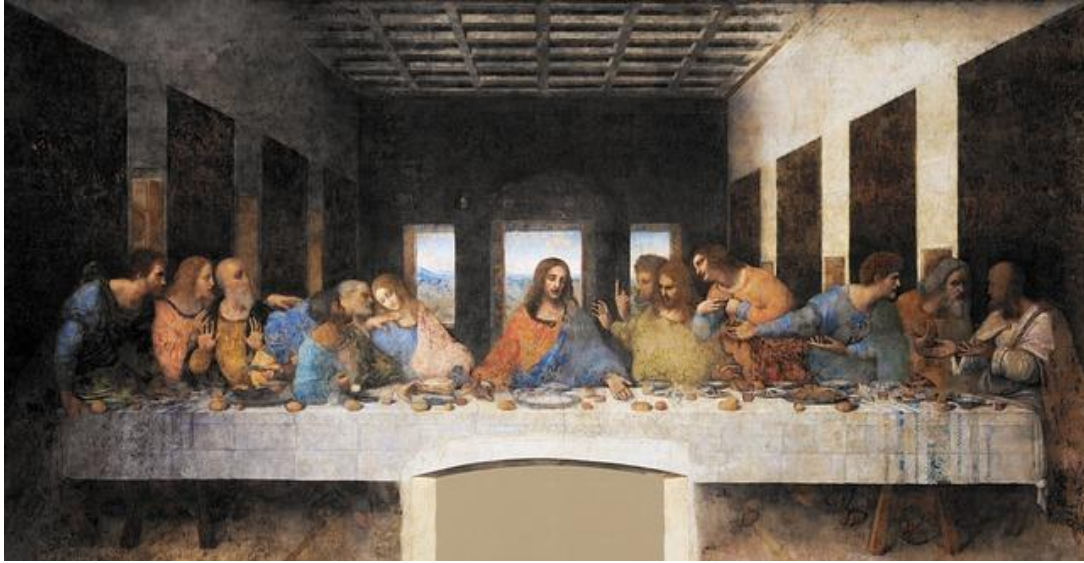


Ilustración 1: La ultima cena: Tomada de: Miguel Ángel. 1495-1498

La pintura *La Última Cena* (1495-1498) perteneciente al movimiento renacentista, fue creada bajo un modelo de perspectiva óptica, a partir de los elementos de la geometría que permitían dar profundidad al espacio. La figuración de la pintura es simétrica, el boceto refleja los trazos perfectos del artista y apropiación del espacio desde un enfoque óptico y alejado.

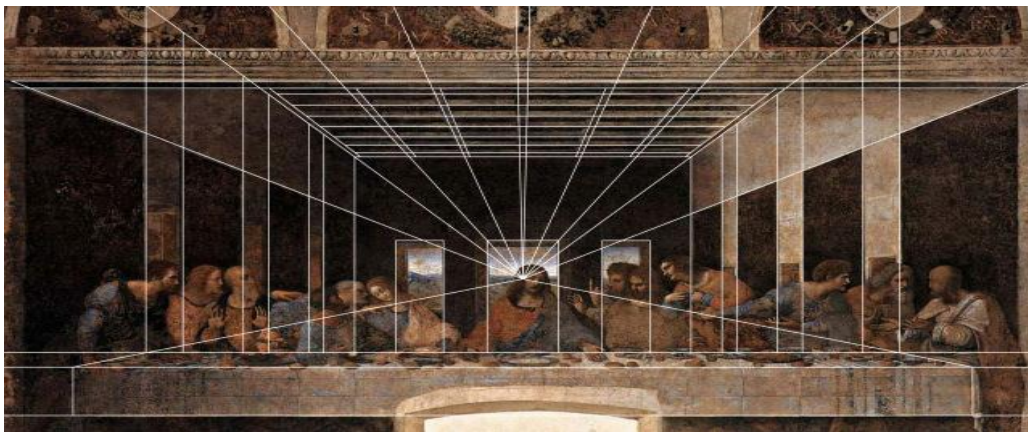


Ilustración 2 Plano geométrico de La Última Cena: Tomada de Pedro Olalla, s.f

Para Francastel (s.f) el barroco, por su parte, se confunde con la modernidad, pues se presenta una nueva relación con el mundo, donde los componentes pictóricos del pasado se reestablecen mediante la deformación, por ello se manejan elementos de la geometría, principalmente las composiciones lineales. Sin embargo, el contacto con el espectador es diferente, la representación de los objetos lo logra involucrar, “el barroco- dice Wölfflin a propósito de Miguel Ángel - no expresó la plenitud del ser sino el devenir... no la satisfacción sino la inestabilidad uno no se siente liberado sino arrastrado al interior de la tensión de un estado de pasión” (Hocquenghem, G., & Schérer, R., 1987, p.127). Para Francastel (s.f) es una búsqueda constante de plasmar la emoción y el movimiento, por medio de líneas diagonales y curvas que lleven la mirada a un dramatismo dado por la luz empleada en las figuras, como se puede encontrar en la obra *Crucifixión* (1601) de San Pedro de Caravaggio.



*Ilustración 3*Crucifixión. Tomada de: San Pedro de Caravaggio, 1601



Ilustración 4 Plano geométrico obra *Crucifixión*. Tomada de: Álvaro Rendón, 2010



Ilustración 5 *Las meninas*. Tomado de: Diego Velázquez, 1656

Por su parte, en el cuadro de Velázquez titulado *Las meninas* (1656), según Foucault (1968) existe una doble representación enmarcada en tres perspectivas: primero la mirada general

del pintor al realizar su cuadro, esta es la representación visible del cuadro físico; segundo la involucración del espectador, el modelo no representado que está en un estado de invisibilidad y, tercero, la figura de Velázquez pintando dentro del cuadro físico lo convierte en la segunda representación, donde solo el pintor puede observar la representación invisible que está captada en el lienzo, de ahí que, se considere al espectador del cuadro físico un personaje más de la obra. Sin embargo, lo realmente representado es el rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria, pero dentro de la pintura son invisibles, excepto para los personajes que están representados en el cuadro físico.

En este cuadro se rompe con la perspectiva y representación clásica, pues no solo se puede observar el cuadro, el cuadro mismo da la impresión de observar al espectador, es por completo un intercambio de miradas entre el pintor y quien lo observa.

En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar al cuadro, le asignan un lugar privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es transpuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo (Foucault, 1968, p.15)

Por su parte en el romanticismo, para Francastel (s.f), se buscó dar mayor presencia a las fases sensitivas y a lo mitológico dentro de los procesos de creación, sin embargo “el arte y la vida romántica no sentían ninguna necesidad de rechazar el espacio antiguo” (Francastel, s.f, p.178-179), en ese sentido el romanticismo enriqueció los dominios de la sensibilidad, pero no reflexionó las relaciones de la percepción y la representación tradicional.

Luego, con el realismo, según Francastel (s.f) se hizo visible la necesidad de pintar la realidad social donde se vivía, contrario a la pintura académica que se limitaba a plasmar figuras bien elaboradas, pero que no representaban la realidad. Este enfoque sociológico adquirido por el realismo, para Francastel (s.f) se puede encontrar en las pinturas de Corot quien logró plasmar pictóricamente la fuerza de lo social al dibujar largas jornadas de trabajo y los rostros de los campesinos agotados, quienes no posaban para la pintura, por el contrario, su cuerpo permanecía en un estado natural. Esta última condición pone al artista en un nivel complejo de contemplación porque debe captar e interiorizar cada sentir del modelo para plasmarlo en su lienzo, lo cual lo acerca al romanticismo. De tal forma, en el realismo se pensó la temática de las pinturas, pero no se modificó la perspectiva plástica óptica.



Ilustración 6 *Lormes Shepherdess Sitting under Trees beside a Stream*. Tomado de: Camille Corot, 1842

En la pintura anterior, Corot logra captar la fuerza de aplastamiento del cuerpo de la mujer trabajadora, su temática con tinte sociológico deja atrás los temas elevados en la pintura para plasmar perfectamente el agotamiento del cuerpo de los trabajadores, el sacrificio del proletariado en una época donde las extensas jornadas de trabajo demacraban los cuerpos.

En tanto los impresionistas según Francastel (s.f) introducen las sensaciones humanas en el espacio, se acercan a los objetos, representan la atmosfera, utilizan fondos abstractos y primeros planos. Además trabajan el principio de representación inmediata² del espacio, para ello, reflexionan sobre los temas trabajados en pintura, la luz empleada en los objetos y la importancia de romper con los contornos, pero, a pesar de ello, para el historiador de arte Pierre Francastel (s.f) no lograron acabar con el espacio plástico que hasta el momento había funcionado.

Por su parte la propuesta pictórica de Monet aun siendo impresionista conserva la figuración del espacio y las líneas propias de los modelos seguidos en el renacimiento. Lo mismo sucede

² Este término fue utilizado por Francastel en su escrito *Destrucción de un espacio plástico. Del romanticismo al impresionismo* (s.f)

con la mayoría de paisajes impresionistas, los cuales, para Francastel (s.f) conservan el esquema de la obra tradicional en el encuadre y la profundidad. Entonces, “cuando los impresionistas introducen en consecuencia, el principio de la representación inmediata del espacio y el de los objetos por el color, no hacen más que rejuvenecer un sistema incluido de la enseñanza que les habían transmitido las generaciones anteriores” (Francastel,s.f, p.192).

De tal forma, los impresionistas no cambian la concepción del espacio, pero sí transforman la técnica, como se puede encontrar en *La Gare Saint-Lazare* de Monet (1877), donde se presenta un cambio en la técnica empleada al colocar manchas sobre los personajes dibujados, pero “de ninguna manera transformación fundamental de las sensaciones del espacio y su representación” (Francastel, s.f, p.192). Dado que, para Francastel (s.f), los objetos siguen relacionándose entre sí en un espacio cúbico, se estudia la atmosfera y vaporiza la imagen, con lo cual se puede afirmar el surgimiento de una nueva perspectiva de figuración en el espacio a través de un juego entre la línea y el color, mas no un cambio de visión en la manera de entenderlo.



Ilustración 7 La Gare Saint-Lazare. Tomado de: Claude Monet, 1877

Entonces, según el estudio realizado por Francastel (s.f) se puede establecer que durante bastantes generaciones los artistas trabajaron con una misma perspectiva del espacio, porque constantemente añadían a este modelo diferentes accesorios que modificaban la manera como se realizaba la creación plástica del momento. Es por ello que, constantemente, dentro de las escuelas se seguía los tratados de pintura de los artistas, pues “Ciertamente es que en un momento

dado este sistema que descansaba en el equilibrio entre las acciones y las ideas se encontró roto. Los artistas salieron con el resto de la sociedad del espacio plástico antiguo” (Francastel, s.f, p.176), pero, fue necesario los diversos aportes brindados por el impresionismo, donde, a pesar de que no logró romper el espacio óptico, sí propició el nacimiento de una nueva perspectiva plástica.

La nueva perspectiva plástica para Francastel (s.f) se presenta hasta finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX con el movimiento Posimpresionista, donde se modifican las diversas perspectivas clásicas, pues se dan cuenta que la sensibilidad, las temáticas, los contornos precisos y la utilización del color basado en los estudios de la óptica eran elementos decorativos dentro de la misma concepción de espacio plástico. Por ello, modificaron drásticamente las estructuras del arte pictórico, para que el propósito de la creación fuera “develar los secretos de la vida” (Francastel, s.f, p.202) a través del espíritu humano como mayor espacio creativo.

Para Francastel (s.f), pintores como Cézanne y Van Gogh al ser posimpresionistas rompen la distancia entre el objeto con su cuerpo y las figuras precisas vinculadas con la geometría, además de los contornos y la perspectiva óptica de la luz, porque en este movimiento se reflexionó sobre la incapacidad del ojo para develar naturalmente la posición de los objetos desde la distancia. La forma del modelo se volvió insuficiente, fue necesario que el cuerpo interactuara con la forma de los objetos y para esto “conciernen no al objeto de la sensación, sino a la sensación en sí misma, captada por así decir, en estado bruto por el órgano de percepción” (Francastel, s.f, p. 202). En otras palabras, se dejan de lado los tecnicismos del arte pictórico para dar rienda suelta a las fases sensitivas, donde ya el artista no se concentra en las sensaciones globales de un plano, por el contrario, se dirige al descubrimiento del detalle gracias a la cercanía con el objeto.

El espacio liso y el espacio estriado

Fue necesario el rompimiento del espacio óptico para que el cuerpo del artista tuviera mayor participación en el acto creativo, con aquella intención los posimpresionistas olvidaron la distancia y se centraron en la cercanía con los objetos vistos desde todas sus perspectivas, para captar las fuerzas intensivas que aquellos podrían brindar. Lo anterior conduce directamente a adoptar en lo corpóreo otras velocidades que permitieran llevar el hecho

pictórico a un nivel de interiorización, de ahí la idea de que un pintor puede distanciarse de la cosa a pintar, pero nunca debe distanciarse del cuadro, porque dentro de él se plasma la fuerza intensiva que conduce al acontecimiento creativo.

Basados en tal concepción del espacio pictórico, Deleuze & Guattari (2002) establecieron componentes diferenciales en los acontecimientos creativos formados en una visión óptica y en un enfoque sensitivo. Por su parte, el espacio óptico lo conciben como un lugar estriado que trabaja a partir de la visión lejana y se limita a la perspectiva óptica que le permite una aproximación precisa y captable con el objeto y su futura figuración; mientras que, el trabajo desde la cercanía es nombrado espacio háptico y se considera un lugar liso donde la mano destituye la primacía óptica con el fin de liberarse de las precisiones, porque se vale de lo visual pero también de lo auditivo y táctil, los cuales en su conjunto, según los filósofos mencionados (2002), no pretenden captar un objeto en su forma más perfecta, por el contrario, fuerzan el acto creativo a expandirse en corporal y formar un todo desde la multiplicidad, desde la manada donde cada componente ofrece sus posibilidades en pro de una intensidad que busca materializarse por medio de lo diferencial brindado por cada componente, pero que en su conjunto lucha arduamente para lograr el acontecimiento creativo.

En el espacio háptico, según Deleuze & Guattari (2002), el ojo junto a lo táctil puede adquirir una velocidad diferente a lo netamente óptico, esta no es una oposición de los sentidos, por el contrario, se presenta como una unión corpórea que adquiere un enfoque distinto de percibir y de crear en el espacio plástico. De tal manera, lo liso y lo estriado son necesarios en un mismo proceso creativo, porque entre ellos se propicia la transformación. El espacio liso se convierte en el principio de creación del espacio estriado, pues es “un equilibrio inmóvil que hace posible la forma” (Deleuze & Guattari, 2002, p.501) a pesar de primar las figuras en un marco óptico, se hace necesaria la fase englobante brindada por el espacio liso en la construcción del horizonte de trabajo.

Según Deleuze & Guattari (2002) tanto el espacio liso como el estriado pueden vincularse con el estudio geométrico y sus aportes en la creación pictórica. El espacio estriado por su parte se identifica con la geometría euclidiana utilizada hasta el impresionismo, donde se mantenía un enfoque estático y codificado del espacio pictórico, dado que se mantenía un

trazo estructurado. Por otra parte, el espacio liso se remite a la geometría operatoria arquimediana, que para Deleuze y Guattari (2002), no concibe la recta como la unión entre dos puntos, por el contrario, es el medio que da longitud a la curva para facilitar la formación de espirales y torbellinos dentro de un plano inclinado. Este modelo trabaja desde un espacio abierto para que los elementos fluyan y permitan la afectación de unos con otros.

Aquel estudio para Deleuze y Guattari (2002) funciona mediante una lógica operatoria, descriptiva y proyectiva, donde se aventura en la experimentación y posteriormente se presenta el trazo, además de acomodar el volumen y la profundidad de la forma; por ende, no hay una representación anterior al proyecto, sino un tránsito dentro del mismo. De tal manera no se parte de una ecuación, sino que estas se presentan en la marcha del proceso, lo cual lo convierte en inexacto mas no le quita rigurosidad.

Según Anne Querrier citada por Deleuze & Guattari (2002) desde el estudio arquitectónico se refleja la implementación de un modelo liso y estriado en la construcción de las catedrales góticas del siglo XII y las basílicas construidas por Miguel Ángel³. Las catedrales góticas por su parte no se quedan en lo estático entre la forma y la materia, por el contrario, se basan en una relación dinámica entre la materia y las fuerzas, en una experimentación con piedras para la construcción de bóvedas que no cuentan con una forma sino con una línea de variación de piedras. Por lo cual, en estas catedrales no se puede establecer la existencia de unos planos, porque, para Deleuze & Guattari (2002) todo el proceso de realización partía de la una iniciación alquímica o de saberes esotéricos desde los que se creaban modelos diferentes, dado que su manera de construcción era intuitiva y progresivamente se generaban ideas para la culminación y a la vez convertía la creación en algo inexacto.

³ En el proyecto monográfico se decide utilizar como ejemplo de espacio liso y estriado las catedrales góticas porque algunas de ellas fueron realizadas por pintores como Miguel Ángel.



Ilustración 8 Catedral de Chartres. Tomada de: ArteHistoria, 2017

Esto se puede encontrar según Deleuze & Guattari (2002) en la catedral gótica *Chartres*, en ella se evidencian dos tipos de torres y una apropiación del espacio menos codificada, lo cual la acerca a la geometría operativa. Ahora bien, en la catedral de *Notredame*, a pesar de su modelo gótico, cuenta con una estructura plana ya codificada, sus torres tienen simetría y forma similar porque se comienza a implementar la construcción de planos como se referencia en la basílica de San Pedro construida por Miguel Ángel, que tiene estilos arquitectónicos barrocos y renacentistas, basada en una geometría euclidiana que pretendía dar precisión a las formas.

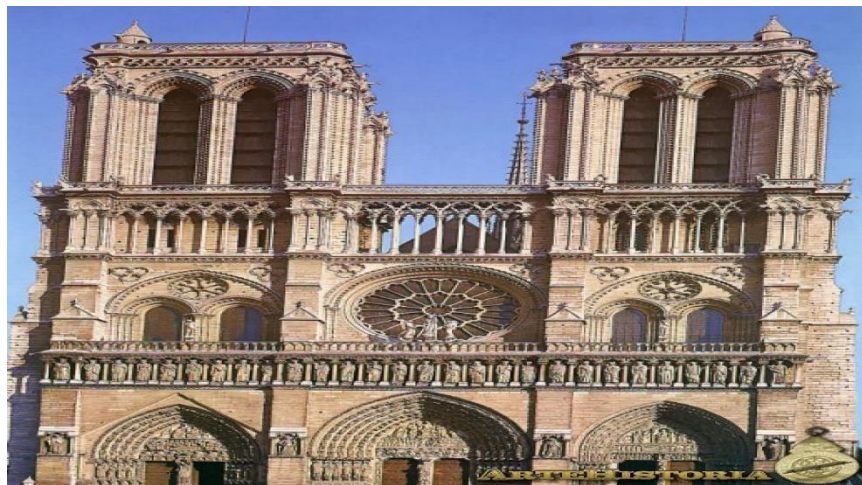


Ilustración 9 Catedral de Notre Dame. Tomada de ArteHistoria, 2017

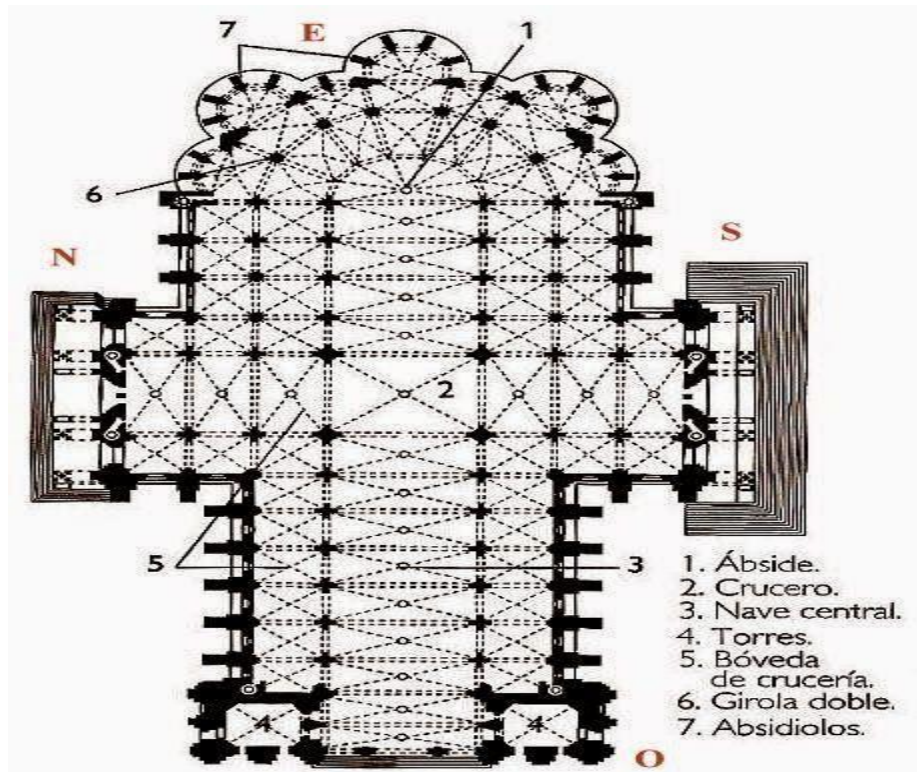


Ilustración 10 Plano geométrico Catedral de Notre Dame. Tomado de: Pinterest, s.f



Ilustración 11 Basílica de San Pedro. Tomado de: ArteHistoria, 2017

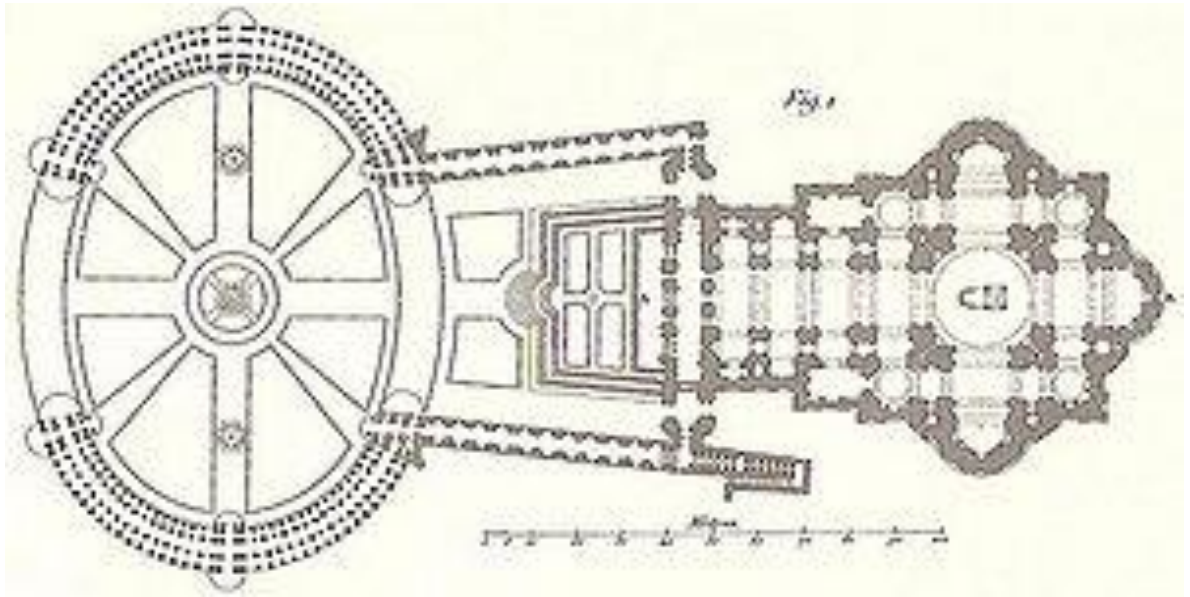


Ilustración 12 Plano geométrico Basílica de San Pedro. Tomado de: Baumgarten, 2013

Por otro lado, en el campo pictórico, se encuentra que el posimpresionismo brinda elementos cruciales para entender el espacio háptico, porque antes de primar una sensación inmediata se enfocó en las sensaciones táctiles y el trabajo con el cuerpo desde la cercanía.



Ilustración 13 La montaña Sainte-Victoire. Tomado de: Paul Cézanne, 1904-06.

El cuadro anterior muestra el desvanecimiento del espacio óptico, pues no se encuentran figuras ni detalles precisos, *la montaña Sainte-Victoire* (1904-06) no es una reproducción del

objeto original con unos contornos definidos, al contrario, presenta la manera en que el artista era afectado por la montaña y, lejos de la codificación visual, la capta en un espacio donde los colores se mezclan y las formas se derriten hasta formar un todo. La imagen se encuentra en un estado líquido, los colores se escurren, las figuras se entremezclan. Este ejemplo refleja cómo el trabajo pictórico se adentra en el espacio liso, pues el pincel transita por el lienzo sin ceñirse a la figuración, lo cual causa que sus puntos y el nacimiento del color no esté determinado por un boceto.

Entonces, para Deleuze & Guattari (2002) el espacio liso es indeterminado, irregular, no cuenta con una codificación, es un espacio abierto. En otras palabras, es el desarrollo continuo de la forma, es un modo de habitar, de ser, de devenir, donde se ocupa el espacio sin la necesidad de hacer una medición. Mientras que, el espacio estriado cuenta con unos patrones a seguir, es arborescente, organiza los puntos secuenciales de la figura, crea una tensión de cierre entre un punto y otro, por lo tanto, su movimiento se reduce a los límites de la figura, lo cual hace que esté siempre referenciado.

Cuando un acto de creación se forma desde un espacio háptico la expresión artística viaja libremente entre los puntos, porque se rigen por su movimiento desbordante, sin embargo, no se puede separar por completo de intención óptica, pues aquella buscará darle simetría y perfección a la forma, además de precisar el entorno. Por consiguiente, para Deleuze & Guattari (2002) entre estos dos tipos de espacio se presenta una constante unión y separación que permite el acto creativo en tres momentos, primero la fuerza intensiva no delimitada que atraviesa el cuerpo y lo potencia a la creación, segundo la instauración de un espacio estriado donde se busque la figuración y trazar un camino a la fuerza intensiva para lograr darle visibilidad a este sentir y, tercero, el rompimiento con los datos figurativos y el trayecto de la fuerza imperante en pro de la elaboración del acontecimiento creativo.

Después de todo, en la visión de Deleuze & Guattari (2002) no existe una oposición entre lo liso y lo estriado dentro del proceso de creación pictórica, porque en los cuadros sí hay una figuración, pero es una figuración secreta que toma un papel secundario frente a la fuerza intensiva que la ha deformado. Por ello, los espacios lisos no son liberadores de por sí, pero gracias a los movimientos que el espacio estriado puede propiciar, es posible rehacer el espacio liso y afrontar nuevas fases de experimentación.

De la figuración a lo figural

“Se puede plantear en principio que cuanto menos “reconocible” sea una línea, más de ella hay que ver” (Lyotard, 2001, p. 300)

A través de la historia de la pintura se puede comprender que desde el renacimiento existió una pretensión por plasmar los objetos de manera precisa por medio del dibujo y, con ello, se le atribuyó una primicia óptica al acto creativo por encima de lo sensible. De ahí que, hasta el impresionismo se encuentre un trabajo constante de la imagen figurativa, la cual se construía desde la geometría con la intención de ser legible para quien se enfrentara a la misma.

El término “figurativo” indica la posibilidad de derivar el objeto pictórico a partir de su modelo “real” por una translación continua. El trazo en el cuadro figurativo es un trazo no-arbitrario. La figuratividad es pues una propiedad relativa a la relación del objeto plástico con aquello que *representa*. (Lyotard, 2001, p. 292)

Para romper con lo anterior, aparece el posimpresionismo, el cual se separa de la imagen figurativa para adentrarse en la fase sensible de la creación pictórica, donde los dibujos ya no se plasmaban con la intención de ser descifrados, al contrario, lograron llevar las artes plásticas al terreno del silencio, donde si se toman las palabras de Lyotard (2001), fuera posible expresar el sentir de manera intensa, porque cuando la línea figurativa logra disolverse en el espacio plástico se aleja de lo reconocible para enfocarse en el sentir.

Este nuevo enfoque sensible, según Lyotard (2001) logró reconstruir la figuración al romper con los trazos significantes que desde el espacio renacentista se habían posicionado, para contagiar la creación pictórica con trazos expresivos que poseían una gran fuerza intensiva, por medio de la cual, se construía, lo que en el terreno filosófico se conoce como la imagen figural. En ella no existe una relación entre significado ni significante, al contrario, el encuentro se da entre fuerzas sensibles. De ahí que, solo por medio del cuerpo sensible sea posible llegar a construir la imagen figural.

En esta construcción el cuerpo se adentra en el objeto a pintar hasta captar su fuerza intensiva y plasmarla en su lienzo. En el caso de Cézanne se demuestra cómo el cuerpo al estar en un estado de quietud espera ser conmovido por el objeto a pintar. Como lo menciona Lyotard (2001) “para entrar en comunicación con lo energético de la línea plástica es necesario detenerse en la figura. Mientras más el dibujo suelta esta energía propia, más exigirá atención,

espera, estacionarse” (p.299). De ahí la necesidad de aguantar los ojos enrojecidos y las horas de espera frente a la montaña *Sainte-Victoire* con el propósito de tocar con los ojos su figura y estremecerse con su sentir.

Entonces, la imagen figurativa prima la forma y trabaja con una línea significativa y representativa, de ahí la necesidad de que el ojo permita captar lo representado. Mientras que, la imagen figural por medio de trazos sensibles contagia la figura de expresividad cuando empuja al espíritu a conmoverse con lo sensible, a salir de lo conocido y aventurarse en el mundo del sentir por medio de relaciones intensivas con los objetos.

El ser de la sensación

Para que la creación pictórica rompiera con la primacía hacia el espacio óptico y se adentrara en un espacio háptico, fue necesario tomar una velocidad intensiva diferente en el cuerpo, donde se rompiera con la perspectiva y se rescatara la comprensión de los objetos y el contacto sensitivo con los mismos, a través del trabajo desde la cercanía. Al lograr lo anterior, se devela una presencia misteriosa en el arte enmarcada en un poder sensitivo que invade lo corpóreo y lo empuja a plasmar la fuerza intensiva del pintor por medio de un devenir intenso.

Los procesos de creación guiados por una fuerza intensiva no cuentan con un control por parte del sujeto, al contrario, se trabaja sobre y contra sí, es una experimentación que se realiza desde la no preparación, un acontecimiento, un momento privilegiado que se presenta pocas veces y se desborda sin previo aviso, a pesar de ello, es una fuerza que se espera enérgicamente con la intención de conocer lo que ha traído. Es la “anamnesis, dejándose guiar por lo desconocido que adviene entonces por lo imprevisible y por lo invisible del acontecimiento” (Lyotard, 2006, p.124). Por consiguiente, el comienzo del acto pictórico es el camino que traza lo desconocido, a partir del sentir presente en el cuerpo o, mejor aún, la creación pictórica nace de un sentir corporal que triunfa en la batalla contra los dominios establecidos por las técnicas y la figuración.

Es por esta razón que lo pintado para Lyotard (2006) no se dirige al artista ni al espectador, no es su interlocutor, por el contrario vive en el cuerpo pero como si estuviese fuera de él, “se trata de un cuerpo en potencia de otros espacios- tiempos- materias distintos a los que los expertos y tu conciencia de cuerpo le conocen” (Lyotard, 2006, p.124), para el filósofo mencionado se necesita un cuerpo donde la sensación no sea entendida como una forma de

conocimiento, sino como una afección del sujeto y lo que este siente cuando experimenta un acontecimiento sensible, por tanto, para él, se vuelve indispensable entender el cuerpo estético desde otra perspectiva, donde se deje de lado la visión racionalista del hombre y se prime el poder del cuerpo de afectarse sensitivamente “El pensamiento- cuerpo no es pensamiento lógico, el *modus logicum* de Kant, sino un pensamiento que es estético en el sentido en que piensa con lo sensible, y solo es sensible si este pensamiento también es un cuerpo” (Lyotard, 2006, p.126).

Entonces, para Lyotard (2006) la sensación no sería un proceso reflexivo sino una fase intensiva en el cuerpo. Por tal motivo, con esta propuesta no se conserva la tradición filosófica donde se daba primacía al alma por ser una sustancia que se dispone potencialmente para ser afectada a través de lo sensible, al contrario, su propuesta pretende romper con la conexión espiritual del alma conducida al afecto sensible por elementos externos y, se posiciona en demostrar que el poder de afectación se encuentra dentro del sujeto, porque al manifestarse de manera corpórea refleja que no es un proceso reflexivo sino vivencial que puede categorizarse como agradable o desagradable. Siendo así, se debe presentar una separación con el concepto de alma y promover, tal como lo sugiere Lyotard (2006), la definición de *ánima* entendida como una sustancia dentro del cuerpo que logra ser afectada desde el ámbito sensitivo.

En aquella *ánima* se presenta una relación mística que refleja el paso de una intensidad en el pensamiento- cuerpo, en razón de que no cuenta con la facultad de ser afectada, porque solo es posible su manifestación a través de un afecto actual. “La sensación que puede ser agradable o desagradable, anuncia no solamente placer o dolor, es decir no solamente una calidad afectiva, sino que esa sensación también anuncia el alma que no existía, que permanecería inanimada si nada la afectara” (Lyotard, 2006, p.127).

Lo anterior, según Lyotard (2006) tiene un tinte trascendental donde se hace necesario la existencia de una cualidad que a pesar de no ser física logre afectar un cuerpo, como sucede en el caso del color. Sin embargo, el *ánima* también puede permanecer dormida si no aparece un elemento que logre excitarla y genere el acontecimiento creativo, esto supone no afectarse por sí misma, sino ser invadida por alguna fase de la sensación que la afecte desde afuera. Razón por la cual, en este proceso afectivo no existe una conciencia del objeto porque su

existencia radica en un despertar de la nada, de un afuera que logra conmover lo sentidos y romper con las palabras, con lo inanimado, para expresarse solamente por medio de un acontecimiento sensible, que no viene de una sensación general sino de un color particular que logre ponerla atenta.

Sin embargo, según Lyotard (2006), el artista sufre constantemente la ambivalencia de la sensación, ya sea por no despertar el alma o por despertarla, pero no estar preparado ante lo sensible. De tal manera, para el filósofo, es necesario que el artista esté en una condición donde se pueda llevar el *ánima* al desnudo, aventurándose al placer y al dolor o, a volver a la nada si no logra ser afectado. En ese sentido, el artista permanecería muerto para ser resucitado por la sensación o, podría atravesarla y experimentar un estado de terror.

No se sabe qué es peor para el artista: si sumergirse al acontecimiento sensible que pone el alma al desnudo, y que lo lanza plenamente al dolor y/o al placer, o sufrir el terror de la 'muerte del alma' que amenaza con regresar al sueño, a la nada, si no es afectada. Esa es la condición del creador, entre el terror de la muerte in-sensible y el horror del servilismo a lo sensible. (Lyotard, 2006, p.128).

Esta reflexión ambivalente frente a la sensación de querer y no querer morir a la vez se conecta con la idea de lo sublime, por lo tanto, el análisis de Lyotard (2006) sobre esta noción se extiende a todo el sentimiento estético y su conexión con el *ánima*, pues aquella solo existe si hay vida, porque esta se ejerce con violencia sobre el cuerpo desde un afuera hacia un adentro para lograr despertarla gracias a la carga violenta. De tal manera, lo sensible logra arrastrar lo inánimado hasta que desaparezca; posteriormente lo revive para volverlo afección y así potencia del acontecimiento sensible, no de la sensación general sino de la carga intensiva que se apropia de lo corpóreo, se dirige al afecto y rompe con estructurante dentro del proceso de creación.

Este poder afectivo en Lyotard (2006) está íntimamente vinculado con la potencia del acontecimiento sensible, porque de esta unión se despierta la carga intensiva para propiciar la creación. Sin embargo, para el filósofo mencionado es necesario dejar escapar el color de la ceguera que invade el cuerpo tan intensamente y no le permite que salga, es un estado entre la voluntad de crear y la de no crear, de dejar fluir el color para que triunfe la intensidad o, se desborde tan violentamente que se dañe el acto creativo. La ceguera, en ese sentido tiene un papel protagónico en el acto pictórico porque no solo puede frustrar la creación, también puede hacer visible lo invisible, para Sam Francis (s.f) citado por Lyotard (2006) la pintura

es un homenaje a lo invisible, “el dios ciego de lo invisible espera la asistencia de los pintores para hacer visible lo que aquel dios ciego ve” (p. 129)

En este sentido, para Lyotard (2006) la pintura reflejaría el querer, el pensamiento-cuerpo para huir de la muerte y revivir intensamente la necesidad de salir del limbo, de esa incertidumbre al estar entre la vida y la muerte, porque a pesar de que la sensación referencia la muerte también es la manera de mantener el *ánima* viva. Entonces los colores son los sobrevivientes del desastre que se vive en el cuerpo cuando es invadido por una sensación intensa.

Ahora bien, al llegar al resplandor de la sensación, según Lyotard (2006) se forma un acontecimiento, sin olvidar que el *ánima* está constantemente amenazada por la muerte y al momento de salvarla, el deleite invade el cuerpo por un instante. Sin embargo, el placer reflejado es el goce de recuperar por un momento algo que se daba por perdido, de salvar el *ánima* de la muerte o, de revivirla intensamente con el fin de entender que aquella estaba moribunda y que el placer sentido no será completo, pues se modificará poco a poco hasta que se despierte de nuevo por el goce.

La creación háptica

Hasta ahora se ha abordado el rompimiento del espacio plástico realizado por los posimpresionistas gracias a su manera de trabajar con los objetos desde la cercanía. Esto le dio al cuerpo un papel más activo, pues ya no existía la primacía óptica para copiar los objetos, por el contrario, la mano ha sido liberada para trabajar en conjunto con la visión en el desarrollo de los acontecimientos creativos. Aquel paso propició entender el surgimiento del acto creativo desde otro espacio que aceptara la diferencia de los sentidos, sin llegar a oposición de los mismos, porque cada uno brinda elementos indispensables para captar la sensación más pura que puedan brindar los objetos.

Por consiguiente, existen dos formas de llegar al acto pictórico: primero, el pintor que usa la distancia como medio para captar de manera precisa la figuración de un objeto y, por ende, lo trabaja a partir de la perspectiva y, segundo, el pintor que se acerca al objeto para captar la fuerza del mismo y no se limita a la figuración, porque espera conmover su cuerpo a través de una fuerza intensiva que despierte el devenir y desde ahí sea posible plasmarlo en el lienzo.

Para pintar debemos de creer en nuestros propios ojos, volvernos ciegos o abandonarnos en los brazos de la ceguera. Desde ahí el pintor vuelve a pescar el color en el fondo de la noche, y lo hace subir de nuevo, lo expone inscribiéndolo en un soporte no es la retina. El pintor extrae la ceguera del color, pero no es él quien lo hace, es el hombrecillo, que a veces vuelve a salir de la ceguera (Lyotard, 2006, p.135).

Con el objetivo de mostrar procesos de creación pictórica desde la perspectiva háptica, se hará un acercamiento a las propuestas pictóricas de Van Gogh y Cézanne, quienes promovieron en la realización del acto pictórico una nueva manera de trabajar con el cuerpo.

Caso Van Gogh. La creación pictórica de Van Gogh está en un estado actual de vivencia, sus obras reflejan movimiento y una fuerza intensiva enmarcada en el color y la emoción como medios de expresión que liberan al cuerpo. Por ello, sus cuadros no son representativos, al contrario, sus cuadros viven, claman sus dolencias, se envuelven en alegría, pero es la obra por sí misma, no por lo pintado, de ahí que sus cuadros tengan fuerza y un toque personal del pintor, dado que cada uno logró invadir su vida y sus emociones. Por consiguiente, la intención de este apartado no consiste en buscar una relación entre la enfermedad y la creación del pintor, el objetivo, será abordar el hecho pictórico y su vínculo con el cuerpo del artista.

Para Van Gogh el arte es la esencia de la vida, un sentimiento desbordante que no puede encapsularse en lo estrictamente académico, de ahí su afinidad por el arte moderno, donde sus creadores se destacan por darle mayor importancia a la cercanía entre el cuerpo y la obra al momento de realizarla, lo cual genera una conexión más íntima con la pintura. Con tal enfoque, la preocupación del pintor en la adultez no estuvo enmarcada en superar los tecnicismos artísticos, sino en plasmar su paso por la creación artística a partir de un desarrollo constante de propuestas pictóricas.

Lejos de la tentación del arte por el arte, Van Gogh, convierte su vida en una aventura creativa y salvaje, a partir de la cual logró absorber la magia y lo místico de los objetos volviéndolos parte de sí. Su espíritu ardiente contantemente era invadido por una fiebre creadora que se liberaba al pintar, dado que la pintura para él era un poderoso medio de expresión que permitía transmitir lo indecible a través del color. Toda la fuerza que se refleja en sus pinturas, muestra la emoción que acto creativo despertaba en el artista, sobre todo cuando involucraba su cuerpo y lo llevaba al límite en los procesos de creación.

El objetivo de su obra estuvo enmarcado en despertar el sentir “quiero hacer dibujos que golpeen a ciertas personas (...) sea en la figura, sea en el paisaje, yo quisiera expresar no algo así como un sentimiento melancólico, sino un profundo dolor” (Van Gogh, 2003, p.73) donde se despierte el *ánima* de quien se acerque a la obra. Para ello escoge como temática la emoción humana y pinta su realidad, porque, ante todo, sentir las cosas mismas fue más importante que sentir los cuadros, dando así un toque de vivacidad al cuerpo y a la vez dejándolo liberarse de aquello que lo ha reprimido.

Ahora bien, su trabajo y la relación de éste con el espacio reflejó un abandono a los límites visuales, el pintor entró en la oscuridad profunda donde persiguió arduamente algún rasgo de color hasta adentrarse en las sombras para salir de lo profundo. Por ello, la visión moderna de Van Gogh sobre el espacio descubre “la posibilidad eternamente nueva de representar, fuera justamente de toda especificación de forma o de todo símbolo” (Francastel, s.f, p. 217) con lo cual mostró que es posible llegar a la creación pictórica a partir de otra visión del espacio, la relación con los objetos y dejar de ver la figuración como objetivo principal. Sin embargo, para ello fue necesario en el acto pictórico mirar el objeto desde diferentes perspectivas y hacer partícipe el cuerpo. En este proceso, los objetos desde la perspectiva óptica en algunas ocasiones parecen deformados, sin embargo, son el resultado de la intensidad corpórea dentro del espacio háptico.

Para Francastel (s.f) el aporte de Van Gogh a la creación plástica se referencia en dos momentos, primero combina distintos modelos de perspectiva de los objetos a pintar y, segundo, rompe la sensación que dejan los valores representados, por dar primacía al valor puro en la sensación inmediata con el espacio. Para ello se valió de los colores puros como medios de expresión, gracias a lo cual, destruye los sistemas de integración plástica trabajados y da al color puro una autonomía del espacio “un color puro significa solo, en sí, una cierta noción de proximidad o de alejamiento” (Francastel, s.f, p.218). En este pintor no existe un trabajo desde la distancia, sino un contacto directo que rompe con las relaciones tradicionales entre el dibujo y el color, porque ya no se limita a mezclar las tonalidades, por el contrario, los colores puros le dan vida al cuadro.

En ese sentido, el color adquiere un papel fundamental dentro de la obra plástica de Van Gogh, porque a través de él se logró plasmar la sensación pura; un cuadro de este artista por

medio del color puede contagiar de alegría o tristeza. En las cartas enviadas a Theo (2003) cuenta su obsesión por el color amarillo, la relación que este tiene con la luz y el sol, lo consideraba un color completamente brillante; en sus girasoles se muestra cómo por medio del color dio tres dimensiones a las figuras sin darle profundidad al dibujo a través de las distintas gamas del color, lo cual era nuevo en los procesos de creación pictórica.

De esta afinidad con el color se puede comprender el acercamiento de Van Gogh al puntillismo, porque con esta técnica el dibujo deja de tener un contorno preciso, dado que, los puntos cambian la percepción de la forma del objeto. Además, se mezclan dos tonalidades distintas para generar una tercera, como se percibe en el cuadro titulado *Jarrón con amapolas rojas* de 1886, donde en su elaboración se utilizaron puntos rojos y amarillos para que las amapolas reflejaran una tonalidad anaranjada dentro de la perspectiva óptica.



Ilustración 14 *Jarrón con amapolas rojas*. Tomado de: Van Gogh, 1886

Si se compara, según Lyotard (2006), la tonalidad amarilla del cuadro *Campo de trigo con cuervos* (1890) de Van Gogh, con *La ciudad de Delft* (1660-1661) de Vermeer, se hace visible una intensidad diferente en el manejo del amarillo. Mientras que Vermeer pinta un amarillo acogedor, una mirada dulce que expresa tranquilidad junto a la simetría de las figuras, además de cultivar un ideal de belleza; en Van Gogh, por el contrario, el amarillo refleja fuerza, despierta bruscamente el cuerpo y el *ánima*, la salva de la muerte, renueva su intensidad y vivacidad.



Ilustración 15 La ciudad de Delft. Tomado de: Johannes Vermeer, 1660-01



Ilustración 16 Campo de trigo con cuervos. Tomado de Van Gogh, 1890

Para Lyotard (2006) la creación de Van Gogh está enmarcada en lo sublime, porque su relación con lo sensible puede hacer morir el alma, pero a la vez la devuelve a la vida. Además, niega el mundo natural, lo lleva a un límite, él mismo se lleva al límite de la percepción. Su cuerpo entero se involucra en el espacio pictórico, para no hablar del cuerpo de la pintura, sino de un cuerpo intensivo que ha devenido pincel al entrar en la ceguera, en la aparición de lo sensible gracias a un fluir intenso por fuera de la representación.

En repetidas ocasiones Van Gogh relataba en sus cartas que estando sin sombrero contemplaba el sol en medio del verano, con la intención de captar el amarillo intenso de medio día. Dicha acción, estaba tan cargada de fuerza intensiva que no importaba llegar a la

insolación, porque el objetivo era comprender el color para plasmarlo en un lienzo. De tal manera, se construye una realidad donde el cuerpo es forzado en pro del acto creativo hasta hacerlo devenir y plasmar la fuerza del color.

Otro caso donde se permite comprender los avances de Van Gogh en la técnica y los procesos de creación desde las fuerzas es un estudio de tierra removida que se pintó en el bosque:

Después de haber dibujado por algún tiempo este trozo de tierra, hubo una tormenta con una formidable lluvia torrencial que duró una hora larga. Pero yo me había entusiasmado de tal forma con esto, que permanecí en mi puesto y busqué como pude abrigo debajo de un gran árbol. Cuando la tormenta había pasado y las cornejas hubieron echado a volar, no me arrepentí de haber esperado a causa del admirable tono oscuro que el suelo del bosque había adquirido después de la lluvia.

Como habla comenzado sobre mis rodillas, antes de la tormenta, con un horizonte bajo, tuve que arrodillarme en el barro; a causa de semejantes aventuras, que se producen a menudo bajo formas diversas, no está de más, a mi modo de ver, llevar traje de obrero, con el que no hay que tener cuidado (Van Gogh, 2003, p.80).

En este caso, el cuerpo entero se involucra en el acto creativo, es mayor la fuerza intensiva que el objetivo de la figuración, el contacto directo con el estudio y el objeto pintado propicia el devenir. La cosa se ha interiorizado de tal manera que el objeto se ha comprendido por completo, se logró captar la fuerza de la tierra, su color, el movimiento que adquiere con la lluvia, pero ante todo lo que despertó en el artista vivenciar la escena de su cuadro al momento de pintarlo. Ya no hay un alejamiento ni una manera de pintar la forma en que la lluvia afecta la tierra, al contrario, en tiempo real se evidenció la manera en que el fenómeno natural arrastró la tierra, la volvió lodo y, de paso, permitió la entrada del artista al espacio háptico.⁴

⁴ No solo la participación del cuerpo en este caso tiene relevancia, también la descripción del acontecimiento pictórico refleja un dato importante dentro de la historia de la pintura. En el campo artístico se le atribuye a Pollock la creación pictórica en el espacio horizontal, sin embargo Van Gogh relata en este caso cómo apoyaba su estudio en el suelo para mezclarlo con el lodo, de ahí que sea el primero en trabajar de esta manera los cuadros, ante todo, porque así el cuerpo tiene mayor participación en el proceso creativo; dado que, el trabajo con el caballete se limita al espacio óptico donde solo la visión y la mano tienen participación, en cambio, pintar en lo horizontal se asocia con el espacio háptico por la involucración del cuerpo.

Caso Cézanne. La creación pictórica del Paul Cézanne abrió un nuevo capítulo en la historia de la pintura, sus dibujos se caracterizan por tener una representación desde lo lejano, la cual, nace del contacto directo con lo real para crear una manera diferente de percibir los objetos donde fuera posible captar su fuerza a través de los sentidos. Esto conlleva a que su trabajo tuviera que pasar por un estado de quietud corpórea y de lentitud que culminaría en un maravilloso resultado.

Con lo anterior, solucionó varios de los problemas dejados por los impresionistas, como lo fue el trabajo con el plano desde la geometría euclidiana, dado que, desde la exploración de las sensaciones con los objetos a pintar, el dibujo y el color dejan de trabajarse de manera codificada, esto quiere decir que se destruyen los valores de composición y representación trabajados desde el renacimiento.

A su vez, “Cézanne preocupado por encauzar los aspectos figurativos e individuales del universo en formas estables, en un sistema de convenciones generales, con objeto de sustraer a la pintura el culto de la pura sensación” (Francastel, s.f, p. 210) vio necesario entrar en la experiencia directa e íntima con los objetos, donde a las siluetas no se le escaparan la fuerza intensiva. Ello con la intención de buscar la realidad sin abandonar la sensación dada por la impresión, saliéndose de los contornos, la estructura del dibujo y la precisión del color. De ahí que Cézanne, según Francastel (s.f) sea la inspiración del cubismo, en donde se utilizó la fragmentación de la forma a través de figuras geométricas.



Ilustración 17 Castillo negro. Tomado de Cézanne, 1903-04.

Según Francastel (s.f) *El castillo negro* (1903-1904) de Cézanne es una muestra de la nueva perspectiva óptica dada por el pintor, mientras que para los artistas académicos es un dibujo mal hecho. Por su parte, el espectador siente la obra por medio de su imaginación y la convierte en parte de sí, lo cual solo se logra cuando el artista además de los dominios técnicos crea su obra desde su experiencia sensible.

Por su parte, Deleuze (2007), establece que Cézanne más allá de los impresionistas, no crea una dinámica entre la luz y el color para generar sensaciones o sentir las por medio de la figuración, al contrario, siente en su cuerpo, el cuerpo del objeto a pintar, con el fin de que lo pintado sea lo sentido. Por lo tanto, la relación con los objetos a pintar ya no era desde la mirada del artista, sino de un individuo que es afectado. De tal manera, la figuración en Cézanne es una forma sensible que se capta desde la percepción háptica, es la afección y objeto indisoluble, dado que se deviene por la sensación y algo llega por ella, el cuerpo entra en una fase donde da y recibe. Entonces, la grandeza de Cézanne, según Deleuze (2007), fue hacer visibles las fuerzas del plegamiento de las montañas o la germinación de la manzana donde la deformación de la forma se obtiene en un estado de reposo y contemplación y a su vez las estructuras y lo material se agrieta, se contrae, se desliza.

Para Lyotard (2006) el objetivo de Cézanne al mirar por largo tiempo la montaña, la manzana o el paisaje era captar por un instante un mínimo de sensación, tres horas para salir del ámbito de lo visible y despertar su *ánima* al borrar la organización figurativa, “lo visible impide pintar, es el obstáculo para la pintura, (...) se pinta en contra de lo visible (p.134), entonces, con el arte de Cézanne se cambia la apariencia por aparición, los ojos son abandonados cuando quieren centrarse exclusivamente en lo óptico porque el interés principal es romper con las leyes tradicionales de la perspectiva.

De ahí su separación con los impresionistas porque:

El impresionismo quería traducir en la pintura la manera exacta con que los objetos hieren nuestra vista e impresionan nuestros sentidos. Pero la pintura de la atmósfera y de la división de los tonos ahogaban al mismo tiempo el objeto y hacían que perdiera su propia gravedad (Merleau-Ponty, s.f, p. 247)

Con lo cual, el objeto pintado no se cubre en los reflejos porque pierde su relación con el aire y los demás complementos, al contrario, la luz emana de él, porque solo un objeto es el

protagonista de la obra, solo uno logró despertar el *ánima* y por lo tanto solo uno manifiesta su fuerza en el cuadro.



Ilustración 18 Madame Cézanne en el invernadero. Tomado de Cézanne, 1891-92

Por consiguiente, Cézanne es un artista ensimismado que tiene una relación íntima con cada objeto que pinta, ello se ve en la fuerza que cada cuadro transmite, como lo es *Madame Cézanne en el invernadero* (1891-1892) una pintura que transmite fuerza desde las manos gracias al color luminoso que sobresale del resto de la figura. El artista logró comprender las intensidades de su esposa, cosa que pocas veces pudo con la manzana; según Deleuze (2007) para Cézanne captar el manzanesco de la manzana fue una tarea difícil que llevó a ser pintura es una manifestación enfermiza de su vida, quizás por ello le dio mayor prioridad al color sobre el dibujo, porque a través de él podría plasmar lo sentido de manera más eficiente.

Con la creación de estos dos pintores se puede ver el desvanecimiento de la organización figurativa y la significación en el arte plástico, además se evidencia la manera en que se rompió con la distancia entre el artista y el objeto a pintar para entrar en una creación figural, que permita que la figura se escape de la organización y lo representativo, con el propósito de adentrarse en una fase sensible donde el cuerpo toma el protagonismo. Por consiguiente, es indispensable en el trabajo monográfico abordar la cuestión del cuerpo como un lugar intensivo que alberga las posibilidades de creación.

Segundo capítulo: Pintar las fuerzas

En la creación pictórica el cuerpo juega un papel decisivo, en el capítulo anterior se mostró cómo al cambiar la manera de trabajar con el cuerpo se logró romper con la perspectiva del espacio plástico que desde la antigüedad había sido protagonista. Por ello, en el presente capítulo se abordará el cuerpo desde la postura nietzscheana y su relación con las fuerzas, seguido se mostrará la necesidad de un cuerpo estético y experimental que logre plasmar en los lienzos sus fuerzas invisibles a través del color.

El cuerpo estético.

Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. (Spinoza, 1980, parte III, Proposición 2, escolio).

Con la idea anterior, Spinoza abre al estudio filosófico un nuevo campo de reflexión, el cual no se enfatiza en los procesos de razonamiento y de conciencia del hombre. Por el contrario, busca descubrir las potencias corpóreas que permiten la acción. Con el mismo objetivo, Deleuze (1969) establece que Nietzsche crea su doctrina filosófica y entiende el cuerpo como un campo o pluralidad de fuerzas que están constantemente en disputa o tensión, de ahí que lo conciba como un espacio manuable a partir de las fuerzas que posea en cada momento.

Estas fuerzas para Deleuze (1969) están constantemente enmarcadas en un ejercicio de poder, donde unas dominan y las otras son dominadas. Por su parte, las fuerzas dominantes son superiores o activas, mientras que las dominadas se reconocen como fuerzas reactivas. A pesar de ello, los dos tipos de fuerzas son inseparables, pues cuando entran en relación construyen la capacidad que tiene el cuerpo de afectarse, “cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación. Por eso el cuerpo siempre es fruto del azar” (Deleuze, 1969, p.60). De tal forma, el azar es la esencia de la fuerza y estas tienen como cualidades originales lo activo y lo reactivo, desde lo cual pueden llegar a la acción a partir de las diferencias entre sus cantidades.

Dentro del ejercicio de poder de las fuerzas, obedecer y mandar son cualidades propias de las relaciones entre las mismas, por ello, según el estudio realizado por Deleuze (1969) sobre Nietzsche, una fuerza nunca renuncia a su propio poder, sino que, admite el mando de la

fuerza contraria. De ahí que, las relaciones entre las fuerzas partan de una jerarquía donde hay una cantidad que se pierde o que se gana según sea su diferencia. Desde ese punto, el trabajo de las fuerzas no puede ser consciente, pues en esa condición hay una subordinación a un todo superior, es por ello que las relaciones de las fuerzas parten de un mando consensuado, donde obedecer no significa perder su poder.

De tal forma, las fuerzas activas son inconscientes, pues se escapan de la conciencia que actúa de manera reactiva, principalmente porque en lo activo según Deleuze (1969), se busca el poder de dominar para explorar la fase creativa, mientras que, en lo reactivo como cualidad de la fuerza solo se interpreta en relación a lo activo. Entonces, con el azar se afirman las relaciones de las fuerzas y en esos encuentros se reciben las cualidades que corresponden a su cantidad. En otras palabras, las fuerzas reciben la afección que llena su poder.

Para que lo anterior sea posible, es necesario que exista un poder interno de la fuerza, Nietzsche la llamó Voluntad de poder, estableciéndola como el factor genealógico y diferencial de las fuerzas que define lo que la misma puede hacer. En este sentido, si no existiera una Voluntad de Poder, tanto las fuerzas dominantes como las dominadas quedarían indeterminadas, dado que su producción estaría carente de un querer interno, pues “la Voluntad de Poder se manifiesta como el poder de ser afectado” (Deleuze, 1969, p.90). De ahí que, el poder de afectación de los cuerpos no sea pasividad y la Voluntad de Poder se presente como la sensibilidad de las fuerzas, el devenir sensible de las fuerzas.

Dentro del devenir según Deleuze (1969) puede ocurrir que las fuerzas activas sean separadas de lo que pueden por el actuar de la fuerza reactiva y se presente el devenir reactivo de las fuerzas activas. Para que surja el triunfo de la reactividad es necesario que aparezca el nihilismo como la voluntad de nada, de la no acción dentro de un sujeto considerado débil por no hacer lo que puede; porque esta voluntad es más fuerte que la intención de las fuerzas activas. A su vez, las fuerzas reactivas también pueden devenir activas cuando llegan a su propio límite y al límite de lo que la fuerza activa puede, esto es, entrar en la pura afirmación, pues las fuerzas activas solo pueden triunfar cuando van al límite de sus consecuencias.

Las fuerzas pictóricas

El principal elemento plástico de la pintura son las fuerzas, estas últimas, por medio del color dan visibilidad a lo invisible y propician la sensación sin que el movimiento de la fuerza se sienta. De tal forma, la fuerza es condición necesaria para que la sensación surja y arroje alguna cosa indeterminada.

En el ámbito pictórico se encuentran diversas propuestas que pretenden hacer visibles las fuerzas, como es el caso de Jean-François Millet, quien según Deleuze (1984), plasmó en sus obras la fuerza de la pesadez, en *Norman Milkmaid at Greville* (1871), se observa figurativamente una mujer que carga un ofertorio, sin embargo, por la forma de llevarlo genera la impresión de que pesara mucho más de lo que se refleja figurativamente. Lo anterior, desde la interpretación dada por Deleuze (1984) se presenta porque la intención del pintor no estaba enfocada en plasmar el ofertorio sino en la fuerza de la pesadez.



Ilustración 19 A *Norman Milkmaid at Greville*. Tomado de: Jean-François Millet. 1871

En esta pintura, la pesadez invade todo el cuerpo de la campesina, por una parte el brazo estirado para que la cuerda que sujeta el ofertorio no tenga contacto con la mano sino con el

antebrazo, por la otra, la espalda erguida por el peso del ofertorio y la inclinación del cuerpo hacia un lado. A su vez, se encuentra la fuerza del cansancio vinculada a la fuerza de la pesadez, tanto en los gestos de la campesina como en el brazo recostado en su cadera.

Otro pintor que trabajaba desde las fuerzas fue Cézanne, este más allá del impresionismo y los juegos de la luz y el color, trabajó desde la sensación. De ahí que, los cuerpos que se encuentran en la creación del pintor no están enmarcados en un objeto representado, sino en un cuerpo que los ha vivido y experimentado desde la cercanía. Para Deleuze (1984) el mayor genio de Cézanne consistió en hacer visibles las fuerzas del plegamiento de las montañas, las fuerzas de germinación de las manzanas y las fuerzas térmicas del paisaje, gracias a su intención de pintar desde la cercanía y quietud corpórea que propiciaba que el cuerpo deviniera el objeto.



Ilustración 20 Bodegón con Manzanas y Naranjas. Tomado de: Paul Cézanne, 1900

En la pintura anterior se muestra gran precisión y detalle en los objetos plasmados, pero ante todo sobresale la fuerza de las manzanas y las naranjas que gracias a su intensidad y según su localización en el cuadro contagian de su tonalidad los manteles. Como se observa en la pintura, en el lado derecho donde hay mayor cantidad de manzanas, el mantel se contagia de la tonalidad rojiza mezclada con pequeñas partes amarillas de las manzanas; mientras que, donde hay mayor presencia de naranjas el mantel se mezcla con la fuerza de la naranja y

tiende a ser amarillo con verde. Lo mismo sucede en el lugar donde permanecen las vasijas blancas, el mantel tiende a tener una tonalidad más fuerte, con el fin de que no se opaquen sus intensidades.



Ilustración 21 Bodegón de Manzanas y Naranjas Cézanne (1900), Ed. las fuerzas de contagio de las frutas. Tomado de: Katherine Barreto, 2017

Por otra parte, el jarrón se contagia de las intensidades de las frutas, las flores que decoran el mismo son un reflejo distorsionado de las frutas que lo rodean:

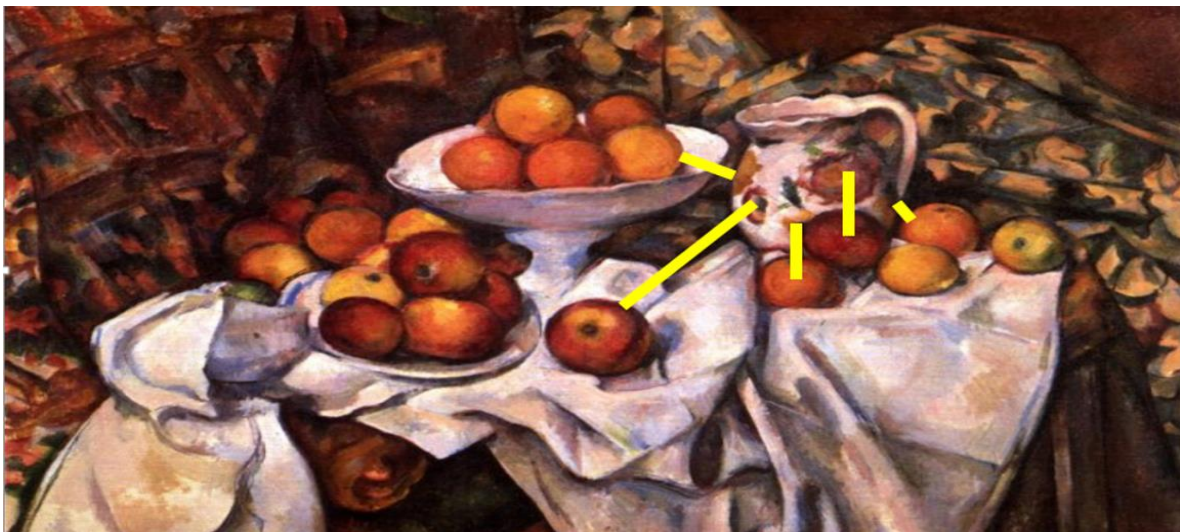


Ilustración 22 Bodegón de Manzanas y Naranjas Cézanne (1900), Ed -Reflejo de las fuerzas de las frutas. Tomado de: Katherine Barreto, 2017.

El Cuerpo sin Órganos atravesado por las fuerzas

Darle vía libre a la experimentación sensible es un objetivo para el arte, para lograrlo, fue necesario romper con la figuración y llegar al cuerpo de la figura, donde los artistas trabajaban desde la cercanía y vivenciaban la presencia de los objetos a pintar. Con tal propósito se debió entrar en un espacio háptico que rompiera con la primacía óptica y permitiera sentir las figuras con todo el cuerpo.

En tanto el cuerpo, existen diversos poderes afectivos, que según Artaud (1978), son atados por los procesos estructurantes del organismo que impiden la experimentación sensitiva por primar la conciencia, por llevar las pasiones al ámbito de la abstracción. De ahí la necesidad de reconocer la existencia de un cuerpo sensitivo y experimental. Con lo anterior, nace la propuesta del Cuerpo sin Órganos⁵, el cual, según Deleuze & Guattari (2002), es un cuerpo sensitivo que solo se alcanza cuando un cuerpo físico se adentra en la experimentación. Por eso, este tipo de cuerpo no es material sino energético y trabaja a partir de fuerzas, contrario al cuerpo orgánico, que se construye desde las funciones establecidas por los órganos.

Para Deleuze & Guattari (2002) el CsÓ⁶ es una materia=energía en estado puro, donde contantemente se relacionan todos los componentes que la conforman y no hay un proceso de jerarquización, por el contrario, su cualidad permanentemente se encuentra en un estado de potencia que nunca llega a ser acto, dado que, todos los componentes que fluyen en el CsÓ se conectan y desconectan constantemente sin llegar a la acción última. Además, para los filósofos mencionados, al entrar en un CsÓ se rompe con la subjetivación para dar paso a una fase productiva que parte de la descodificación. En consecuencia, cualquier cuerpo luego de pasar por el CsÓ se convierte en otro cuerpo que no se define por los órganos u organización, sino por una construcción para llegar a ser otro cuerpo con diversos umbrales de intensidad que recorren todo el cuerpo energético a través del *spatium*⁷, siendo éste materia intensiva.

⁵ En adelante cuando se mencione al “Cuerpo sin Órganos” se hará bajo la abreviatura CsÓ siguiendo el modelo utilizado por Deleuze & Guattari en el libro Mil mesetas.

⁶ La propuesta filosófica de Deleuze Y Guattari establece que el CsÓ no puede entenderse como un concepto o noción, pues es un estado intensivo al que solo se llega por medio de la experimentación y entenderlo bajo estas categorías conllevaría a codificarlo o darle cierto tinte representativo.

⁷ Según la definición brindada por Deleuze y Guattari (2002) un *Spatium* es materia intensa no estratificada, razón por la cual dicho concepto no puede ser traducido como espacio.

En este proceso de construcción del CsÓ, para Deleuze & Guattari (2002) no se olvida por completo el organismo dado que, al ser racional, le da al CsÓ una pequeña dosis de prudencia para que no se desborde por completo en la intensidad. Entonces, cuando se alcanza el CsÓ se libera al cuerpo de todas sus jerarquizaciones, pues su experimentación se manifiesta en diversas intensidades que pasan y circulan en el cuerpo y en algunos momentos trabajan con un órgano determinado. Sin embargo, tanto el cuerpo energético como el físico tienen una estructura análoga que permite localizar los órganos de la misma manera, pero no se relacionan de la misma forma ni en el mismo plano. Entonces, el CsÓ se opone al organismo antes que a los órganos, pues “el cuerpo sin órganos no se define por la ausencia de órganos, no se define solamente por la existencia de un órgano indeterminado, se define por la presencia temporal y provisoria de órganos determinados” (Deleuze, 1984, p. 30), por eso el CsÓ es un cuerpo intensivo donde transitan las ondas y vibraciones bajo ciertos niveles o umbrales que reemplazan la organización.

Esta vibración siendo el movimiento de la fuerza intensiva se convierte en la sensación de un cuerpo, la cual puede manifestarse desde diferentes niveles cuando se expande en el cuerpo y rompe con los límites orgánicos. En ese rompimiento el cuerpo logra alcanzar lo deslumbrante del CsÓ, que como cuerpo superior, permite el tránsito desbordante de facultades intensivas dentro de la musculatura afectiva. Este proceso, según Artaud (1978), es un atletismo afectivo que se dirige hacia el interior del espíritu como campo de vibración.

Toda esta musculatura afectiva es la utilizada por el artista cuando emprende una experimentación intensiva, por medio de las fuerzas que transitan violentamente dentro del CsÓ. En estos procesos de creación, existen líneas de expresión afectiva enmarcadas en una respiración intensa que acompaña al sentimiento, es un recorrido experimental, un atletismo del espíritu que empieza su carrera hacia el interior, a partir de la amplitud de la fuerza que recorre el cuerpo, tal como lo menciona Artaud (1978). Sin embargo, los órganos siguen presentes, pero se han asentado mientras las fuerzas recorren el cuerpo; a su vez en ese proceso transitorio se determina el órgano según la fuerza que se ejerza.

Entonces, una creación enmarcada en el CsÓ se produce de la siguiente manera “sin órganos- un órgano indeterminado polivalente-órganos temporales y transitorios. Lo que es boca a tal nivel, deviene ano a tal otro nivel o al mismo nivel bajo la acción de otras fuerzas” (Deleuze,

1984, p. 30). Ante todo, el proceso creativo se libera de la primacía óptica y empieza a trabajar desde un espacio háptico⁸.

El dibujo *Autoportrait* (1948) realizado por Artaud es CsÓ puro, refleja la presencia de una fuerza intensiva que quiso barrer toda pretensión óptica y dar primacía al espacio háptico, donde la mano es el órgano imperante que temporalmente se apodera del cuerpo físico, por ello la mano pintada es el sentir interno de la fuerza que se materializa al estar unida a la mano física, sin que el dibujo refleje una representación de esta última.



Ilustración 23 *Autoportrait*. Tomado de Antonin Artaud, 1948

Por otra parte, la creación pictórica de Francis Bacon también está enmarcada en un puro CsÓ, donde las deformaciones de los cuerpos acaban con la estructura orgánica y hace que los ojos, las bocas y los anos puedan estar en diversos lugares. En *Tres estudios para una Crucifixión* (1944) “Bacon no ha dejado de pintar el Cuerpo sin Órganos, el hecho intensivo del cuerpo” (Deleuze, 1984, p. 29). Sobre todo en la tercera parte del tríptico, donde la

⁸ Castaneda, a su vez, también reconoce la existencia del cuerpo físico y el cuerpo energético, en su libro *Historia de poder*, según Deleuze y Guattari (2002) en este libro se trabajan los conceptos de Tonal y Nagual. El primero es el organismo, lo organizado, la significancia, todo lo que es significativo y significado, lo susceptible de interpretación memorable bajo la forma del yo, del sujeto, la persona, lo social y lo histórico, en si lo tonal es el todo. Al contrario, lo Nagual, da las condiciones para que el CsÓ sustituya el organismo por medio de la experimentación; de tal forma, mientras que lo tonal funciona a partir de una red estructurante, lo Nagual construye desde la vivencia.

crucifixión refleja el borramiento de la imagen, de la estructura orgánica, del desmembramiento del cuerpo.



Ilustración 24 Tres estudios para una Crucifixión. Tomado de: Francis Bacon, 1944

Como se puede percibir, la experimentación del CsÓ está estrechamente vinculada con el ideal de cuerpo desde una perspectiva material y una concepción filosófica, pues al resaltar la existencia de un cuerpo energético se busca romper con la primacía orgánica que se les ha dado a los cuerpos, porque esta excluye los poderes afectivos por dar mayor importancia a la racionalidad. En últimas, rescatar el CsÓ es liberar por medio de la experimentación todo aquello que hace danzar el cuerpo con el fin último de reafirmar la existencia.

El Germen y la catástrofe: las intensidades en el acto pictórico

La pintura como acto creativo ha inquietado a historiadores de arte, filósofos, artistas, entre muchos otros, pues sus trazos enaltecen el dibujo, el color, la escena, pero sobre todo el acontecimiento que el artista experimenta al momento de enfrentarse a su lienzo con la intención de escaparse de su cuerpo, de su carne, de su sensación. De tal manera, lo más importante de la pintura es aquella fase sensitiva que logró su culminación y aquello que logra expresar cuando un espectador se aproxima a ella. Por ello, la intensidad de este apartado está enmarcada en resaltar las fases sensitivas que se presentan desde el momento pre pictórico hasta el hecho pictórico.

Dentro del proceso creativo de una obra pictórica se vivencia algún tipo de experimentación, pues todo acto creativo debe involucrar desde un nivel intenso el cuerpo del artista. Lo anterior, se busca con la propuesta del CsÓ, donde se prima el orden sensitivo dadas las intensidades que pasan y circulan en el cuerpo energético. Aquel fluir intenso se manifiesta de manera violenta, se llevan las fuerzas del cuerpo hasta sus propios límites y se evidencian a través de las intensidades. Algunos pintores comparten la mencionada idea, pues desde su experimentación creativa encuentran estados corpóreos donde se presentan algunas fuerzas que estremecen el cuerpo y el cuadro de manera violenta.

Por su parte, Cézanne identifica la catástrofe como el germen de la creación, es el corazón del acto de pintar puesto que propicia el nacimiento del color y a su vez puede afectar el acto en sí mismo a nivel subjetivo y a nivel general afectar el cuadro en su conjunto. De tal forma, todo acto creativo debería estar íntimamente vinculado con la catástrofe, pues es una fase intensiva que permite trascender en la creación, sin embargo, controlar la misma se vuelve indispensable durante este proceso para evitar que la intensidad no impida el nacimiento de la luz.

El mencionado pintor, según Deleuze (2007), crea su obra a partir de tres momentos relacionados con la catástrofe. En la reflexión realizada por Deleuze (2007) el primer momento es titulado caos- abismo, en él se encuentran las intenciones propias del cuadro y su motivo de creación enmarcado en la ceguera de una figura precisa. Posteriormente está el residuo del caos, aquella estructura que se establece como primer bosquejo de la figura, para ello es indispensable que aparezca el germen de la creación y los planos caigan verticalmente, de no ser así, los planos caen unos sobre otros impidiendo el proceso creativo. En un tercer momento, se encuentra la catástrofe basada en un proceso de reconquista que busca barrer las bases del armazón para romper con los datos figurativos, en este punto está latente el peligro de arrastrar por medio de la catástrofe todo el cuadro e impedir que fluya el color, si esto sucede todo el proceso creativo se da por perdido.

De tal forma, según la reflexión realizada por Deleuze (2007) no interesa tanto el paso personal por la catástrofe sino el devenir del pintor en su pintura. Por lo que, es imposible fijar unos parámetros propios de esta experimentación pre pictórica, sobre todo porque pintar

es una lucha contra la sombra, una batalla que se puede presentar desde los clichés de afuera y de sí mismo.

Aquella lucha contra el cliché, dentro de la reflexión realizada por Deleuze (1984) parte de la creencia de la tela en blanco. Para un pintor, la tela es el lugar donde se ordenará el caos que vivencia, por eso su intención no está en reproducir un objeto sobre la tela, al contrario, pinta para actuar sobre los elementos que están en el modelo. Estos elementos son conocidos como datos pictóricos que albergan la figuración, razón por la cual, se convierten en uno de los mayores peligros en el arte, pues quedarse atrapado en la figuración le quita todo valor estético a la tela. Por consiguiente, aunque los trazos sean maravillosos y los dibujos impecables es reducido lo pueden llegar a transmitir porque su creación estuvo corta de toda sensibilidad o caos intensivo. Es por ello que “el arte puro supone la coincidencia *visible* del espíritu del contenido con la expresión de los elementos de la forma y del organismo formal” (Klee, 2007, p. 39).

Por tal motivo, en la creación pictórica es necesario salir del ámbito narrativo que pretende comunicar el artista con los objetos, pues vuelve el arte puramente óptico al momento en que subordina la mano a la codificación dada por el ojo. Pero, si por el contrario se pretende hacer visibles unas intensidades no físicas es posible llegar a la fase del sentir, dado que, “el objeto deviene mucho más que su propia apariencia (...) la cosa es más de lo que su interior podría pensar” (Klee, 2007, p.44), en ese sentido la obra concluye en su exterior toda la carga intensiva que se reflejaba en el interior del artista.

Este proceso se asemeja a la experimentación del CsÓ, pues al salir de lo narrativo y su primacía óptica se opaca la jerarquía orgánica en el acto pictórico, para entrar en un devenir intenso donde la figuración pasa a un segundo plano y se emprende una aventura hacia lo nuevo, pues no se queda en lo representado de manera inmediata; por el contrario, asciende hacia un horizonte de creación desconocido donde los contactos afectivos pueden presentarse de manera más fuerte en la medida que son una primera impresión.

A partir de lo mencionado, “no pasar por el caos-catástrofe (...) quiere decir no tener nada que decir, no tener nada que pintar” (Deleuze, 2007, p. 60) y por ende atarse al cliché para presentar cualquier pieza sin ningún interés agregado, pues, como ya se mencionó, el tema representado en una tela es la mayor fuente de cliché. Sin embargo, es imposible separar los

clichés pre pictóricos de las piezas, dado que aquellos son la intensión que tiene el artista al momento de comenzar a pintar “toda intensión apunta a un cliché, ahora bien, no existe pintura sin intensión” (Deleuze, 2007, p.76); de tal forma, la intensión es un complemento necesario dentro del acto creativo.

El pintor Francis Bacon, según Deleuze (1984) también rescata la figuración dentro del acto creativo con su propuesta del diagrama, donde se pone la figuración como el elemento de partida, luego se barre la figura codificada y posteriormente se coge los residuos de la codificación para conformar la figura a partir de la deformación. Por esas razones, el diagrama propicia el nacimiento de la creación desde su inicio hasta el final. Aquel acto diagramal cuenta con la experimentación intensiva del CsÓ, pues, tanto el cuerpo del artista, como en obra pictórica, se presenta un rompimiento con las jerarquías estructurantes y los límites orgánicos, sin olvidar la intención de las fuerzas. En el caso de la creación pictórica la intención figurativa siempre estará presente en la medida en que de ahí se parte para el borramiento de la imagen. En tanto el cuerpo, contará con un órgano imperante que logre primar por encima del organismo.

En el cuadro *Pintura de 1946*, Bacon construye una obra pictórica completamente diagramal, según Deleuze (2007), pues la intención figurativa del pintor pretendía plasmar un pájaro en el campo, sin embargo, aquella intensión desaparece cuando los trazos se vuelven independientes y se transforman en una figura que tiende a ser un hombre con un paraguas. A pesar de ello, la intención es la misma, la figura es construida a partir de la imposición figurativa de ciertos trazos pajarezcós, donde para Deleuze (1984) no se pasa de una forma-pájaro a una forma-paraguas, por el contrario, la intención invade toda la creación de la obra, porque su relación no está entre las formas, sino en la intención del pintor, de ahí que se creen formas indeterminadas desde el barrido que se le dio a la intensión figurativa.

Los brazos de la carne animal que se elevan como análogos de alas; las varillas de paraguas que caen o se cierran, la boca del hombre como pico dentado. En el pájaro se sustituyen, no por otra forma, sino por relaciones diferentes que engendran el conjunto de una figura como la analogía estética del pájaro (relaciones entre brazos de la carne animal, varilla del paraguas, boca del hombre) (Deleuze, 1984, p. 91)



Ilustración 25 Pintura de 1946. Tomado de: Francis Bacon, 1946.

Entonces, los trazos pajarezcos guían el proceso creativo y el barrido del diagrama propicia la deformación de la forma, por ende las intenciones figurativas que en mayor medida representan los clichés pueden ser barridas y con aquellos residuos ayudar en la construcción de nuevas figuras, a partir de una semejanza no figurativa sino intencional. En la producción de un CsÓ sucede lo mismo, para entrar en la experimentación se necesita cierta incomodidad de en el cuerpo que conduzca las fuerzas por medio de una intensidad a romper con la estructura jerarquizante, o, en este caso, la intención pajarezca; en ese punto, el sentir interno barrerá los rasgos figurativos y con aquellos residuos creará una nueva propuesta.

Por ello, para Deleuze (2007), cuando se tiene cercanía con un cuadro no hay que preguntarse por lo que aquel representa, sino aquello que ha pasado al momento de crearlo, pues la intención estética está enmarcada en conmover el espíritu humano por medio de la sensibilidad y una mera representación se queda corta en este objetivo, por más que cuente con una técnica apropiada. En el campo de la pintura lo más importante debería ser afectar y ser afectado por medio del nacimiento del color. De ahí que, la presencia en la pintura no busque la representación, sino el poder afectivo que se hace latente en manifestación creativa.

En otro tiempo uno representaba las cosas que se podían ver sobre la tierra (...) hoy en día la relatividad de lo visible ha devenido una videncia, y uno está de acuerdo en no ver allí más

que un simple ejemplo particular de que habitan innumerables verdades latentes dentro de la tonalidad del universo. Las cosas desuelan un sentido amplio y más complejo que a menudo invalida aparentemente el antiguo racionalismo (Klee, 2007, p.40).

Dicho racionalismo está enmarcado en la formalización de una forma que no cumple ninguna función, pues el interés primordial se encamina en seguir los parámetros de una técnica que crea formas, pero corta la vida y la vuelve naturaleza muerta según Klee (2007). Para fomentar la forma viva toca pasar un estado espiritual del arte, donde se hagan visibles fuerzas intensivas que por medio del color resalten su existencia.

Es imposible separar el dato pictórico de la tela, pues aquella figuración es la intención del pintor que se manifiesta de manera narrativa, incluso en los pintores abstractos. Sin embargo, la intencionalidad debe ser siempre pre pictórica para que la fuerza deformante pueda transitar libremente y culmine el hecho pictórico. De lo contrario, se podrá crear una tela con dibujos maravillosos y tonalidades espléndidas que no llegan a ser hechos pictóricos sino representación de una escena.

Para Cézanne, según Deleuze (2007), el mencionado hecho pictórico es la forma deformada, donde el pintor no hace una transformación de figuras, por el contrario busca la deformación de toda representación figurativa gracias a la fuerza intensiva que se experimenta en la catástrofe. Con lo anterior no se dice que no existan figuras, pues, éstas son el resultado del hecho pictórico cuando se crean a partir de las fuerzas intensivas que han vuelto visible lo invisible “es por lo tanto la deformación de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma” (Deleuze, 2007, p. 69).

Entonces, el acto de pintar consiste en captar una fuerza intensiva que busca hacerse visible por medio del color, siendo así, si un cuadro no tiene fuerza es imposible que surja el color como intensidad. Igualmente la forma debe estar lo suficientemente deformada para que la fuerza sea captada. Con ello se podría intuir que acto pictórico no consiste en pintar las formas, por el contrario, pintarlas debería estar enmarcado en pintar las fuerzas que se ejercen sobre las mismas, o las fuerzas que las formas ejercen al momento de tener contacto con la tela. Entonces, con la pintura se registra un hecho, porque la forma hace visible la sensación y esta al ser maestra de las deformaciones, tal como lo dice Deleuze (1984), permite liberar la figura.

Para concluir, el pintor desde que inicia el momento pre pictórico comienza una lucha con la tela para opacar de aquella toda forma intencional, a través del diagrama como lugar intensivo de las fuerzas del pintor, que al entrar en el caos germen desvanece la imagen para dar la libertad a su pincel de plasmar en la tela todas las cualidades afectivas que experimenta su cuerpo en aquel momento. Lo anterior, se puede vincular a la experimentación del CsÓ, pues en ella se desdibuja la figuración por primar el orden intensivo a partir de los residuos de la codificación, igual que sucede con el diagrama o la catástrofe. De ahí que, las dos manifestaciones corpóreas promueven el acto creativo y trabajen a partir de las intensidades de las fuerzas.

Llegada a Bacon

Francis Bacon con la intención de categorizar las fuerzas intensivas dentro de la pintura, propuso el concepto de diagrama, definiéndolo como el lugar de la fuerza que da deformidad a la forma para que esta se escape como hecho pictórico. Aquello, con el propósito de darle visibilidad a un recorrido intensivo que solo a través de la forma puede hacerse visible. De ahí que, el peligro de la pintura no es la figura, sino aquello que se crea desde el olvido de la intensidad y se limita a transmitir una representación sin que sobresalga la fuerza imperante en la tela.

No hay quizás un mejor ejemplo para entender la relación con las fuerzas dentro del acto pictórico que la pintura de Francis Bacon, sus obras están cargadas de vivacidad, es un trabajo hecho en pro de una vida más intensa, donde cada color es el resultado de una batalla intensiva contra una fuerza invisible que quiso escapar del cuerpo por medio de la visibilidad.

Los dibujos del artista, ante todo, presentan el movimiento de la fuerza, no es que los cuadros de Bacon sufran una deformación, ello sería una conclusión figurativa; al contrario, todo lo plasmado presenta la manera en que el pintor siente lo pintado y como su cuerpo se conecta con las situaciones a plasmar. Al Igual que Cézanne, Bacon da inicio a sus cuadros desde un estado de reposo corpóreo, pero de agitación interna por el movimiento de las fuerzas que desde el interior construyen el armazón de la propuesta pictórica.

Este tipo de experimentación plástica resalta ante todo la involucración del cuerpo, porque es ahí donde se presenta el choque de fuerzas, es el campo de batalla donde lo invisible quiere volverse visible, donde “la vida grita a la muerte, pero justamente la muerte ya no es

demasiado visible que nos hace desfallecer esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y hace ver gritando” (Deleuze, 1984, p. 38). De tal forma, los colores de Bacon son el resultado de la victoria intensiva de un cuerpo que ha cedido su propia vivacidad.

Lo anterior, se puede encontrar en las series de cabezas y autorretratos de Bacon, donde las fuerzas invisibles dentro del cuerpo aplastan las figuras desde diferentes perspectivas, es por ello que, para Deleuze (1984), Bacon no trabaja desde la transformación, sino desde la deformación, porque al ser estática y encontrarse en el cuerpo condiciona el movimiento de la fuerza imperante.

Las series no están forzadas a la descomposición porque se presentan de manera natural en el cuerpo afectado. Puntualmente en el cuadro *Tres estudios para un autorretrato* (1985-1986), se evidencia como las partes del rostro son barridas por la deformación de la forma que causa un esparcimiento de las partes, las cuales gracias a las fuerzas que atacan toman un nuevo camino, “la extraordinaria agitación de esas cabezas no viene de un movimiento que la serie estaría llamando a recomponer, sino más bien de las fuerzas de presión, de dilatación, de contradicción, de aplastamiento, de estiramiento, que se ejercen sobre la cabeza inmóvil” (Deleuze, 1984, p. 36).



Ilustración 26 *Tres estudios para un autorretrato*. Tomado de: Francis Bacon, 1985-86.

Dentro de la propuesta artística de Bacon también se puede encontrar la experimentación con el grito, el cual, lejos de ser un espectáculo enmarcado en la acción de gritar, es un plano inmanente de fuerzas que empujan dicho acto y estremecen el cuerpo, hasta hacerlo gritar por medio de una boca que se estira y sirve como medio de escape. Pues, “si se grita, es siempre apresado por fuerzas invisibles e insensibles que alteran cualquier espectáculo y que desbordan aún el dolor y la sensación” (Deleuze, 1984, p. 37).

Los gritos de Bacon no surgen por unas fuerzas para recrear una asignación sensible o descomponer el dolor, al contrario, la intención se enmarca en plasmar la experimentación de un cuerpo que se estremece al gritar. Entonces, la boca no es la protagonista, es un medio de escape que le permite al cuerpo librarse de aquella dosis intensiva; es un trabajo que se enfoca en plasmar las fuerzas invisibles de los gritos y por medio del color recrear la acción experimentada. Razón por la cual, cada obra se convierte en el reflejo de un sentir pasado que se actualiza.

Hay dos maneras de recrear un grito dentro del arte pictórico, por una parte, se encuentra la presentación de la fuerza de un grito que hace gritar y, por la otra, la fuerza de un grito que ataca lo corpóreo y busca huir. Para ambos casos hay un referente pictórico altamente reconocido en la historia de la pintura. En tanto la fuerza que hace gritar se encuentra la pieza titulada *El Grito* (1893) de Munch, su grandeza se enmarca en la fuerza de su grito contagioso que hace gritar de dolor y tristeza a toda la naturaleza, donde la expresión pintada invade el cuerpo del espectador y lo tienta a acompañar el grito mediante a una fuerza externa que se vuelve interna cuando se apropia de la boca del expectante y bruscamente la empuja a estirarse.



Ilustración 27 *El grito*. Tomado de: Munch, 1983.

En cambio, en el cuadro *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* (1944) de Bacon pareciese que existiera una fuerza anterior al grito que quiere escaparse por la boca y, por ello, recorre el cuerpo de manera desesperada con la firme intención de huir de los límites orgánicos, para explotar en un sin fin de partículas al momento de encontrar la libertad, para entrar en el CsÓ como un cuerpo vibración que deja atrás el campo físico y convertirse en energía. Aquel recorrido se evidencia en el tríptico, en el cual se pasa del cuerpo retorcido por la intensidad de la fuerza al momento exacto donde la misma es liberada gracias al cuerpo energético.

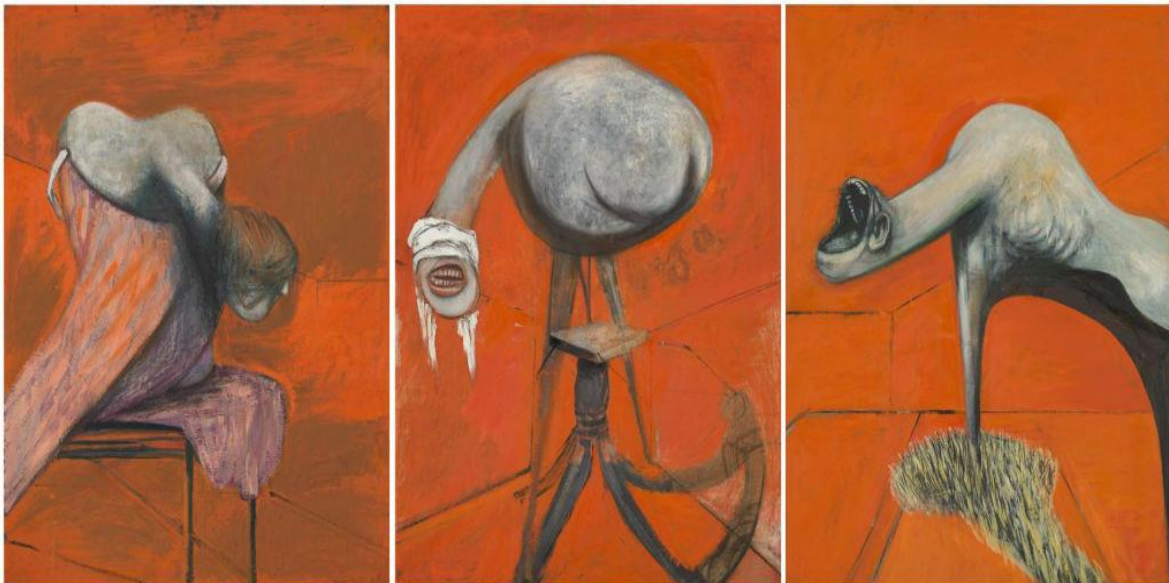


Ilustración 28 *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*. Tomado de: Francis Bacon. 1944.

En esta pintura, ante todo, la intensidad del CsÓ está enmarcada en un ejercicio de crueldad, donde el cuerpo sufre un esfuerzo supremo para escapar de sí mismo, de sus límites corpóreos y volverse pura intensidad a través del grito.

Sin embargo, según Deleuze (2007), no son los gritos de Bacon los que muestran en mayor medida la desaparición o el derramamiento del cuerpo físico. Las series que parten de la temática del sueño, figurativamente reflejan diferentes posiciones al dormir como los pies y brazos elevados, no obstante, el cuadro no se queda en la ilustración, este trasciende, llega al cuerpo energético, al CsÓ que como intensidad desdibuja y desborda el cuerpo organizado gracias a la fuerza intensiva que busca escaparse del cuerpo del artista.

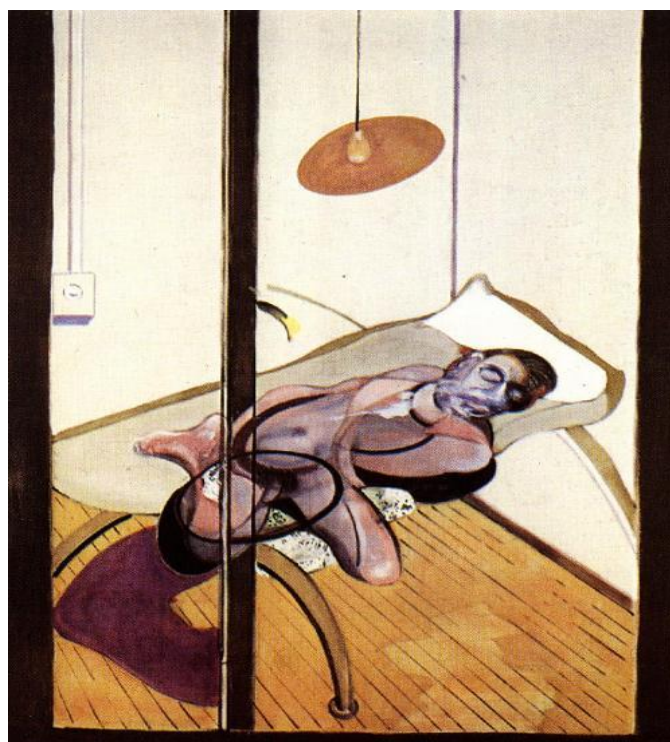


Ilustración 29 *Sleeping-figure*. Tomado de: Francis Bacon, 1974

Esta desaparición del cuerpo físico, en Bacon, se manifiesta en un puro derramamiento corpóreo gracias a la fuerza intensiva dominante. En *sleeping-figure* (1974) se presencia un derretimiento del cuerpo y una fuerza de aplastamiento del sueño “el sueño para Bacon, tal como lo vive, es una fuerza de aplastamiento del cuerpo, aplastarse de cansancio, aplastarse de sueño” (Deleuze, 2007, p.73). De ahí que, la fuerza creativa no esté enmarcada en la necesidad de sueño, pues aquello sería volver la pieza figurativa, por el contrario, su fuerza

intensiva refleja el aplastamiento del cuerpo que por medio de la cama como elemento externo busca escaparse de sí mismo.

Por las razones anteriores, según Deleuze (2007), la pintura de Bacon sobre todo sus gritos, han sido vinculados con el horror. Sin embargo, la intención del artista siempre fue plasmar el grito desde las fuerzas más puras del mismo, sin que ello necesariamente condujera al horror. Pues, si se daba primacía al horror antes que al grito, se figuraba lo horrible, pero, si por el contrario, se resaltaba el grito sobre el horror, cada vez este último sería menos visible. De ahí que, lo anterior sea una batalla entre el cliché y la figuración.

Tercer capítulo: Creación Deseante: una mirada desde Deleuze y Francis Bacon

Cuando un acto de creación parte de la sensibilidad es necesario pensar en un cuerpo estético que se distancie de la razón y lo significativo, pues esto le permite emprender una aventura guiada por el sentir donde se permita llegar a la creación sin ningún obstáculo. Por lo anterior, en el presente capítulo se aborda desde la filosofía deleuciana el plano de inmanencia como un lugar intensivo que posibilita las conexiones energéticas del deseo entendido como creación y *Cuerpo sin Órganos*, posteriormente, se concibe la obra de Francis Bacon como un proceso de creación deseante que es atravesado por la experimentación intensiva del *Cuerpo sin Órganos*.

El plano de inmanencia

El acto de crear es revolucionario y evoca sensaciones cuando las manifestaciones artísticas parten de una fuerza intensiva que invade el cuerpo más allá de sus propios límites por emprender una aventura enmarcada en el sentir, que solo llega a su fin al momento en que el artista a través de su creación logra desechar del cuerpo la carga emotiva que lo invade. Esta experimentación es un viaje hacia lo desconocido que logra despertar el *ánima*, sin embargo, para que esto sea posible, es necesario adentrarse en un Pensamiento-Cuerpo en el que prime el orden sensible, que olvide los límites del organismo y de la razón para deambular y ejecutar conexiones intensivas con cada elemento de su obra.

Esta aventura guiada por el sentir, hace necesaria la existencia de un lugar donde no se corten las intensidades del artista o no aparezca la razón y ponga límites a la creación. Para Deleuze & Guattari (1993) este espacio debe ser inmanente, es decir, un lugar que no sea determinado por la relación con el objeto, que contenga una multiplicidad de posibilidades plásticas donde no exista jerarquía, ni individualización, sino que trabaje desde la singularidad.

En la inmanencia el individuo se adentra en “(...) una vida impersonal y sin embargo singular que desprende un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad o de la objetividad que lo acontece” (Deleuze, s.f, pp. 7). De tal forma, para Deleuze & Guattari (1993) en la inmanencia se promueve la experimentación por fuera de los límites subjetivos, se borran los datos representativos, se elimina la conciencia o interioridad y se llega a la muerte del ‘Yo’ con el propósito de conocer las cosas en sí mismas para que estas sean pensables pero no representables.

Entonces, la inmanencia es un lugar impersonal que contiene un mundo de posibilidades y trabaja desde la singularidad. Por su parte, según lo escrito por Para Deleuze & Guattari (1993), cuando la inmanencia no se le atribuye a un objeto, sino que se toma como algo en sí mismo, se denomina plano de inmanencia, este es un espacio único y abstracto que logra propiciar movimientos infinitos, pero no los ejecuta, ya que no posee ni coordenadas, ni flujos; su labor se enfatiza en dar la posibilidad para que las multiplicidades puedan transitar libremente y de esa manera logre reunir las en su totalidad. Esta tendencia al infinito hace que el plano de inmanencia no sea “un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de los que significa pensar” (Deleuze & Guattari, 1993, p. 41), aquella condición lo limpia de todos los límites corpóreos, estructurantes y representativos, e igualmente le permite ser un lugar donde las multiplicidades de movimientos puedan transitar sin que su flujo sea cortado o reprimido.

Este flujo, según Deleuze & Guattari (1993), logra poblar el plano de inmanencia con una disposición concreta, una circunstancia determinada y una singularidad propia, por eso cuenta con una velocidad establecida, un movimiento propio y recorrido ya pensado que no hace un compartimiento en el plano. Lo anterior, demuestra la importancia de la experimentación, de una experimentación turbulenta que tiene el objetivo de crear desde un nivel intensivo para lograr la instauración del plano.

Para Deleuze & Guattari (1993), aquel flujo que recorre el plano de inmanencia es el deseo, entendido en un sentido máquinico como un proceso constructivista que parte de la experimentación para generar agenciamientos, es decir, parte de una multiplicidad y desde ahí establece alianzas o encuentros entre heterogéneos, a partir de una disposición determinada que dentro del plano le da al movimiento una velocidad establecida. Entonces, en el plano de inmanencia transitan infinidad de movimientos que nacen de una intuición, la cual es generada por el deseo, quien promueve el movimiento dentro del plano desde unas coordenadas intensivas que son determinadas por la intencionalidad propia del acto creador.

Con estas nuevas características asignadas a la noción de deseo, la intención de Deleuze & Guattari (1993) es cambiar la concepción abstracta que se le había asignado al concepto de deseo, para darle un aspecto revolucionario, creativo y experimental, donde se dejó de lado la perspectiva psicoanalista que lo trabajaba como una carencia y lo reducía al plano

individualista, para adentrarlo a un mundo experimental y de conexiones intensivas que, en lugar de estar reprimidas o limitadas, fluyen libremente dentro de una imagen pensamiento que alberga la totalidad infinita de posibilidades.

La distinción con el psicoanálisis se fundamenta, ante todo, en la manera de abordar el inconsciente⁹, dado que, el psicoanálisis al descubrirlo lo trabajó desde la representación en pro de una mirada reduccionista y centralizada en el triángulo édipico, mientras que, para Deleuze & Guattari (1984) el inconsciente es una fábrica de producción y experimentación no codificada¹⁰ que al ser centralizada pierde todo su poder creativo.

Por su parte, la propuesta de Deleuze & Guattari (1984) concibe el deseo como una máquina productiva que se encuentra dentro de la fábrica inconsciente, pues al establecerse como una máquina se vuelve impersonal y fomenta las conexiones y desconexiones entre heterogéneos. Es un proceso productivo que traza una coordenada o disposición propia del proceso deseante, de tal manera, no es posible pensar que se desee una cosa concreta en abstracto, al contrario, ésta se piensa dentro de un espacio o circunstancia, donde existe una disposición para crear, para conectarse con otros elementos y para construir por medio de flujos y cortes. En ese sentido, el deseo es la base que propicia la creación a partir de una intensidad infinita dentro de una circunstancia finita y singular.

Dada esta operación máquinica del inconsciente, como ya se mencionó, se crean coordenadas, referentes o ciertos tipos de organización dentro del proceso deseante, razón por la cual es necesario que en todo proceso experimental del deseo aparezca un Cuerpo sin Órganos (CsÓ) porque este último, al igual que el plano de inmanencia, irrumpe la organización, los referentes y las coordenadas, dado que, no le proporciona límites ni

⁹ Otra distinción que encuentran los autores del Antiedipo con el psicoanálisis es su manera de abordar el delirio. Pues para ellos, desde este campo del saber el delirio no fue completamente comprendido porque lo redujeron a la triangulación edípica y por ende excluyeron los factores sociales. Mientras que, en su propuesta lograron vincular el delirio con el deseo, pues en el proceso deseante se presentan flujos delirantes como una manifestación cósmica o como un mundo entero de posibilidades.

¹⁰ Desde esta perspectiva filosófica el deseo no está en un plano individualista, por el contrario es un agenciamiento que cuenta con cuatro dimensiones, según lo plantea Deleuze (1996) en la entrevista titulada *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*:

1. Estado de las cosas: evaluar la conveniencia de la acción.
2. Enunciación: evaluar una circunstancia concreta desde lo subjetivo.
3. Territorio: escoger un lugar privilegiado y hacerlo propio.
4. Movimientos de desterritorialización: entrar en un proceso de desubjetivación parcial.

significaciones al acto creativo, por el contrario, facilita el desvanecimiento orgánico, representativo y significativo, además de borrar lo uno y lo múltiple para dar paso a la multiplicidad intensiva desbordada gracias al deseo.

De tal forma, “el Cuerpo sin órganos es el campo de inmanencia del deseo, el plan de consistencia¹¹ propio del desear” (Deleuze & Guattari, 2002, p.162), dado que el CsÓ le brinda al flujo deseante unas singularidades que ya no son personales y, unas intensidades que ya no son extensivas. En ese sentido el CsÓ llega a romper con la determinación propia del proceso deseante fundado en la carencia y de tal manera lo libera.

Entonces, para Deleuze & Guattari (1993), el deseo siempre está presente aunque exista un sujeto carente de deseo o un deseo sin un sujeto fijo, pues el deseo es un principio inmanente de la vida, de una vida que quiere ser creativa y que, por ello, se adentra en la experimentación intensiva del CsÓ para liberar sus flujos deseantes sobre el plano de inmanencia sin ninguna restricción o límite. Además de ello, la conexión entre el deseo y el CsÓ opera desde un proceso máquinico que no parte del sujeto, sino de partes parciales del mismo, por ejemplo, en el acto creativo, el CsÓ borra la organización, toma un órgano imperante del cuerpo y desde ahí propicia el fluir.

Aquellos flujos de conexión son una máquina deseante, la cual se construye en cada proceso creativo donde el deseo se une con el objeto que lo ha generado y desde ahí la máquina puede asociarse con otras, pues, “el deseo hace fluir, fluye y corta” (Deleuze & Guattari, 1985, p.15) al generar conexiones y desconexiones en los procesos deseantes.

Para ejemplificar lo anterior, desde las diversas manifestaciones artísticas se pueden rastrear algunos casos donde se hace visible el proceso de experimentación deseante. En este caso se tomarán como referentes la obra literaria titulada Lenz¹² y el proceso de creación máquinico propio de Francis Bacon a través de su propuesta del diagrama.

¹¹ En la meseta ¿cómo hacerse a un Cuerpo sin Órganos? Que se encuentra en el libro Mil Mesetas, los autores establecen el término plan de consistencia como la totalidad de Cuerpos sin Órganos.

¹² Dentro del proyecto monográfico se decidió tomar como ejemplo de máquina deseante la obra de Lenz, dada su cercanía con la filosofía deleuciana, especialmente en el Libro AntiEdipo, donde se narra cómo el personaje de Lenz crea conexiones y desconexiones intensivas con la naturaleza. Además, por su constante acercamiento con el expresionismo a través de un lenguaje apasionado e intensivo que exige en su lectura, salir de las estructuras argumentativas de la razón y adentrarse en una escritura altamente sensible.

Caso Lenz¹³. Con el objetivo de abordar la obra literaria Lenz, en el primer momento del apartado se hace un acercamiento a las distintas maneras de trabajar la obra y la importancia que la misma tiene dentro de esta investigación, posteriormente, se presenta la narrativa del libro junto con su vinculación a la propuesta de máquinas deseantes.

Desde la literatura alemana, el personaje de Lenz reconstruido por Büchner (s.f.), narra una experiencia esquizofrénica que es reprimida cuando el personaje secundario de obra decide opacar los procesos de creación y conexión entre Lenz y la naturaleza. Este personaje secundario llamado Orbelin quien es pastor, representa la fe sagrada y la intención de llevar a los hombres por el camino de la razón y lo normalizado.

Si bien es cierto que el caso Lenz puede leerse de distintas maneras, existen dos formas predominantes: la primera, se encarga de establecer cierta distinción entre el hombre y la naturaleza, mientras que la segunda, por el contrario, encuentra en este vínculo una posibilidad de devenir, de generar procesos de conexión deseante, de darle al estado esquizofrénico una labor de descodificación de los ambientes para generar múltiples procesos de creación.

Entre las dos opciones mencionadas es posible pensar que, en la primera se toma al hombre como sujeto capaz de entender a la naturaleza como un objeto y, por ende, parte de una relación disyuntiva, mientras que, en el segundo caso, tanto el hombre como la naturaleza se asumen como sujetos, de ahí que no exista una separación entre el uno y el otro, su relación está enmarcada por un proceso de conjunción donde cada uno se produce dentro del otro y de tal manera se vinculan. En esta monografía, se tomará esta segunda opción de acercamiento a la obra, pues el objetivo es encontrar la participación de las máquinas deseantes en su narrativa.

En toda la obra se evidencian las distintas conexiones y desconexiones intensivas entre Lenz y la naturaleza por medio de un flujo deseante que se apodera del cuerpo y poco a poco lo

¹³ La obra literaria titulada *Lenz* es creada a partir de la vida del poeta Sturm und Drang Jakob Michael Reinhold Lenz. Se escribe a modo de informe donde se pretende narrar una experiencia esquizofrénica, pues, lo que Büchner nos brinda en esta obra es un perfecto retrato del enfermo mental (de hecho, Lenz está considerada como la primera descripción científica de la esquizofrenia aparecida en la literatura universal) y de cómo la locura se va apoderando poco a poco del protagonista. (Izas, 2012, pp.3). De ahí que no se sepa datos cómo de donde viene ni a donde va, su objetivo se enfoca en narrar las experiencias intensivas que puede propiciar un cuerpo cuando progresivamente se aleja de los límites de la razón.

lleva a la sinrazón, al rompimiento de lo representativo y significativo. Pero, al mismo tiempo, en un acto de resistencia a la locura, refleja el miedo que siente el hombre al caos, a lo no conocido, a lo que está por fuera de los lineamientos de la razón.

Lo anterior, se encuentra en los dos personajes de la obra, pues Oberlin como Lenz, en un primer momento, se aferran a sus creencias religiosas y por medio de ellas buscan amarrar un inconsciente productivo a una mente estructurante que debe regirse a lo que es socialmente aceptado.

La obra comienza con la decisión de Lenz de alejarse de una ciudad caótica y estremecerse en las montañas, dado que, desde el principio el contacto que Lenz mantiene con la naturaleza, no está mediado por una distinción entre su cuerpo y ella, al contrario, cada frase de la obra refleja cómo el personaje se adentra a un estado natural, donde en algunas ocasiones logra devenir con el aire, con los animales, con el valle, con la luz del sol y con la oscuridad de la noche. Sus recorridos por la montaña muestran cómo su cuerpo se une de tal manera a ese espacio que olvida mantener una coordenada o un referente. Ya no importa si sube, baja, camina o corre, lo relevante consiste en estar ahí, en poblar el espacio como una carne que ha perdido su subjetividad, que ya no siente dolor físico, que simplemente vagabundea por un espacio donde la luz le genera tranquilidad y en ocasiones quisiera transitar con la cabeza en el suelo y sus pies elevados.



Ilustración 30 Los pies elevados de Lenz. Tomado de: Alfred Hrdlicka, s.f

Todo el cuerpo de Lenz se conecta con la naturaleza y cada uno de sus fenómenos. Por un momento, atrae la tormenta hacia él, su cuerpo la provocaba, sus ojos y su boca abiertos esperan el acontecimiento, mientras que su columna encorvada y sus extremidades estiradas presencian como la naturaleza se vuelve más grande que su cuerpo. En estos casos su flujo deseante ha invadido por completo su corporalidad hasta el punto en que la naturaleza se produce desde su sentir y, entre ambos forman un solo espacio, donde cada cual tiene un papel protagónico y crean sus conexiones productivas, uno produce la tormenta, el otro se agranda para hacerse sentir. Al vivir tal intensidad, por un momento, Lenz corta su propio flujo deseante de conexión con la naturaleza, se queda inmóvil y percibe como su razón vuelve a apoderarse de él y rompe el espacio que habían construido, todo se toma pequeño con el fin de que él, como hombre, sea quien obtenga el control.

Para cumplir la misma función, aparece Oberlin con su fe sagrada, desde la cual pretende dar salvación divina, además de paz y tranquilidad a una mente agobiada, sin embargo, con ello solo se buscó amarrarlo a la razón, cortar su flujo de esquizo creador y productor de conexiones con la naturaleza, para volverlo a encaminar a la religión. A pesar de la intención, la tarea fue fallida, Lenz siempre volvía a conectarse con lo natural, dado que, al estar en oscuridad entraba nuevamente en un flujo deseante de creación de espacios y tiempos con la naturaleza, los cuales estaban enmarcados en un sentimiento de horror que conectaba una máquina carne con una máquina oscuridad para vivenciar una intensidad de angustia y desespero que crea un espacio, un lugar de oscuridad, de tinieblas que evocan sufrimiento, pero a la vez crea su propio tiempo, cada segundo se amplifica, los instantes son más duraderos, las ansias por encontrar una luz interior que logre salvar el cuerpo cada vez son más fuertes y el tiempo de la unión es cada vez más lejano.

Él estaba preso de sí mismo, se encontraba sumergido en un profundo desespero donde solo rezando encontraba la razón o la luz interior que iluminaba su alma, lo cual era suficiente para alejarse de las tinieblas de la oscuridad que tanto miedo le causaban. “finalmente se hizo la luz en él, sintió una suave y profunda compasión de sí mismo y lloró por él, la cabeza se le hundió en el pecho, se quedó dormido” (Büchener, s.f, p.15). Por fin alcanzó lo que tanto quería, dormir en paz, sin pensamientos tormentosos que marcaran sus noches.

A pesar de ello, en el día, al sentir que la luz se apoderaba de todo el espacio, sus conexiones deseantes con la naturaleza eran diferentes. Al encontrarse en la montaña sentía

(...) una sensación absolutamente deliciosa, sentirse tocado de ese modo por la vida propia de cada forma; tener el alma de las piedras, de los metales, del agua y de las plantas, absorber así como un sueño, a cada ser de la naturaleza, como las flores aire con el creó descreer de la luna (Büchener, s.f, p.16).

Ya no solo se conectaba con el espacio de la montaña, también lo hacía con cada componente del lugar. Su máquina deseante podía conectarse con la máquina piedra para conocer su esencia, sentirse piedra por un momento aunque el cuerpo como el campo del deseo no tenga tal forma.

Se puede percibir cada vez más, la manera como Lenz se adentra en su experiencia esquizofrénica,

(...) toda su actividad mental quedaba a veces suspendida en un pensamiento; cuando pensaba en un desconocido o se imaginaba vivo, era como si fuera él mismo, se desconcertaba por completo y le hacía tener un impulso infrenable de manejar lo que le rodeaba a su voluntad; la naturaleza, los hombres, a excepción de Oberlin, todo en sueños, impasible. Le divertía poner la casa boca abajo, vestir y desnudar a la gente, imaginarse las farsas más absurdas (Büchener, s.f, p. 33-34).

Esta excepción a Oberlin muestra aquel rasgo de razón que se quería mantener de manera inconsciente, el pequeño rasgo de organización, de organismo que quería impedir el triunfo del CsÓ, de la desubjetivación. Pero, ante todo, se refleja el fluir libre del deseo como inconsciente, el cual se aventura a borrar su identidad para convertirse en otros hombres, para manejar según su voluntad todos los espacios que lo rodeaban, para llevar su imaginación por una vía sin límite que permitiera ser lo que él quisiera.

Tanto su mente como su cuerpo adquirirían otras velocidades, sus gestos aterradores eran el vivo reflejo de un devenir,

Un día estaba sentado junto a Oberlin, el gato enfrente de la silla, de repente sus ojos se quedaron fijos mirando sin parpadear al animal, entonces se dejó caer lentamente de la silla, el gato también, estaba como hechizado por su mirada, el miedo se apoderó de él erizándose esquivo. Lenz hacía el mismo bufido con el rostro terriblemente desencajado arremetiendo uno contra el otro desesperadamente (Büchener, s.f, p. 33).

Su cuerpo fue invadido por una intensidad felina, su máquina deseante tomó como órgano privilegiado los ojos para a través de ellos reflejar su fuerza, sin embargo, toda la corporalidad fue participe en el encuentro cuando se presenció el ataque hacia el animal. Da la impresión que su devenir felino se extendió, llegó a ser el dominante del encuentro, su carga intensiva

como gato fue más fuerte que la del animal, pues este último sintió miedo de él, se volvió sumiso ante la presencia de inminente amenaza.

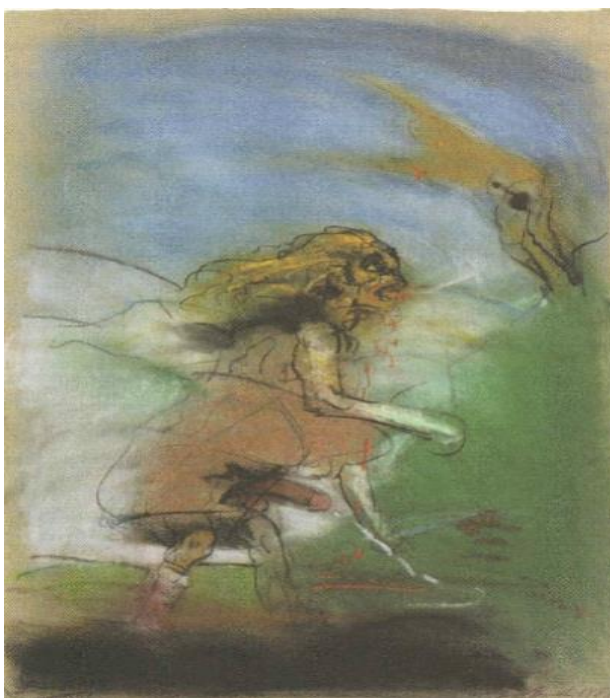


Ilustración 31 Persecución de Lenz. Tomado de: Alfred Hrdlicka, s.f.

El actuar de Lenz muestra cada vez más la presencia de la locura y, al mismo tiempo la necesidad de aferrarse a la razón para mantenerse como hombre. Querer acercarse cada vez más al sol cuando veía que este se alejaba, querer atarse a los objetos, como si todo fuera un sueño, como si nada de lo que sentía era real, pues creía que en sus estados de locura todo lo percibido se encontraba en su imaginación.

Sin embargo, a medida que la locura se apoderaba de la razón, o mejor aún, se liberaba de ella, de Oberlin y de Dios, Lenz lo asimilaba tranquilamente porque ya no soportaba su sufrimiento ni la impotencia por su dolor, lo cual lo llevó a resignarse y a expresar “si yo fuera todo poderoso, verá usted, si yo fuera así y no pudiera soportar el dolor, yo salvaría, no quiero más que tranquilidad” (Büchener, s.f, p. 33-34). Una tranquilidad que era difícil de conseguir, pues su cuerpo estaba en un estado de pesadez absoluta, donde ya no soportaba el peso de la ropa, ni siquiera del aire.

Por su parte Oberlin se esforzaba en que Lenz obtuviera la misericordia divina, pero él al estar ya en un estado de vacío profundo, donde la locura ya había invadido por completo su

cuerpo y lo hacía sentir como Satanás, se resignaba a su dolor. A pesar de ello, sus ganas de morir eran pocas, sus intentos de suicidio no parecían ir en serio, cada acción fallida lo adentró en un nihilismo donde ya no existían sentimientos de horror o de dicha, simplemente de contemplación.

A Lenz le cortaron por completo sus flujos deseantes cuando le exigían volver a la razón, llevaron sus conexiones con la naturaleza de un estado de disfrute enérgico a un estado de horror, pues siempre le impusieron el imaginario de que era algo de lo que tenía que sentir vergüenza y, por ello, acabaron con la máquina deseante de creación, experimentación y sentir para volverlo un nihilista postrado en una cama y vigilado por el resto de sus días. Al limitar los poderes intensivos que le otorgaba su experimentación con el CsÓ lograron llevar éste cuerpo intensivo y experimental a un estado canceroso donde no era posible un nuevo fluir deseante.



Ilustración 32 El Rezo. Tomado de: Alfred Hrdlicka, s.f.

Esta obra literaria refleja la represión que sufren las máquinas deseantes por parte de la intervención social, de la instauración de un mismo patrón de acción que pretende limitar el comportamiento y el pensar. Transforman un estado de dicha y disfrute en un estado de tristeza y miedo al imponerles la idea de que su comportamiento no es el apropiado y que ende debe ocultarse. Se convierte un cuerpo creativo en un cuerpo contemplativo que no

ejecuta ninguna acción, pues socialmente se acepta un cuerpo nihilista antes que por un cuerpo creativo.

La operación máquinica en la obra de Francis Bacon. La creación pictórica no se limita al acto creativo ni al hecho pictórico, existe una fase pre pictural, un acto preparatorio que aunque no sea visible también hace parte de la pintura, es una fase silenciosa e intensa que despliega el proceso creativo, donde el deseo como fuerza de creación se instaura en el plano de inmanencia para generar procesos de agenciamiento entre la intención pictórica del artista y su sensación.

Luego de presenciar esta fase invisible aparece la realización del acto creativo, donde Bacon se distancia del boceto para “hacer marcas al azar (trazos-líneas); limpiar, barrer o arrugar las partes o las zonas (manchas-color); lanzar pintura bajo ángulos y velocidades variables” (Deleuze, 1984, p. 58). Su propuesta con una predilección hacia los trazos manuales es llevada a lo indeterminado, según Deleuze (1984), pues luego del lanzamiento de pintura al azar, las manchas se estiran, se barren o se limpian desde ciertos movimientos involuntarios. Esto es la instauración de un CsÓ que escoge la mano como órgano imperante y por medio de una esponja, brocha o escobilla busca plasmar su intensidad, al crear un espacio háptico que dé primacía al orden del caos y se adentre a un mundo que ya no es el visual de la figuración, sino el intensivo de la mancha.

En este proceso creativo, el deseo se enfrenta al plano de inmanencia y desde allí surgen las fuerzas del inconsciente para expresarse a través del diagrama, éste es un sistema máquinico u operatorio que se ejecuta durante el acto creativo. Primero, se lanza la pintura al azar para generar una mancha, segundo se selecciona el espacio privilegiado que contiene el mayor rasgo de intensidad o de caos y, tercero, el trabajo del artista cubre con tonalidades planas aquellas manchas que serán borradas y a su vez resaltan el trazo privilegiado. Estos trazos, según Bacon y Deleuze (1984) son asignificantes, pues buscan romper con la figura, pero a su vez, introducen elementos desde el caos para propiciar el nacimiento de la figura, en ese sentido, la figura es la manifestación visible del orden del caos, es la construcción del

cosmos¹⁴. Desde este enfoque de creación pictural, el caos y el cosmos siempre van a estar vinculados, pues el uno depende del otro para culminar el hecho creativo.

Este quizás sea uno de los grandes logros de Bacon, pues vinculó en una misma obra pictórica el caos inconsciente y desde sus trazos propició el nacimiento del cosmos por medio de figuras geométricas. De tal forma, “el diagrama es entonces el conjunto operatorio de líneas y de zonas de trazos y de manchas asignificantes y no representativas. Y la operación del diagrama, su función dice Bacon es *surgir*” (Deleuze, 1984, p. 59) es por ello que con él se terminan los procesos preparatorios y se empieza con el acto pictórico.

En la película titulada *El amor es el demonio* (1998) se retrata la vida y obra de Francis Bacon. Muchas de sus escenas reflejan la operación diagramal utilizada en la creación de sus cuadros. En el caso de *Study for the nurse in the film “Battleship Potemkin”*(1957), se evidencia la carga intensiva que generó en el artista la escena titulada “La escalera de Odessa” de la película *El acorazado Potemkin* (1925).



Ilustración 33 La excitación por un grito de horror (1998). Tomado de *El amor es el demonio*, Minuto: 27:52

Esta escena está enmarcada en la violencia y en sufrimiento, quizás por ello, el pintor encontró en el rostro de una mujer que grita por el asesinato de un bebe, la mayor

¹⁴ Cuando se habla de cosmos se hace referencia a un todo ordenado que se contrapone al caos.

manifestación de horror, de sufrimiento e impotencia materializada por medio de un grito que contagia todo el espacio, que expulsa sangre, que carga los cuerpos de aquel sentir. En la película el cuerpo del artista sufre una excitación, sus gestos reflejan la carga intensiva que se ha apoderado de su cuerpo, pareciera que aquel grito de horror lejos de despertarle compasión o dolor le generara placer, pues es una muestra del sufrimiento y la crueldad del hombre en un mismo instante.



Ilustración 34 La sangre como caos Pre pictórico. Tomado de: El amor es el demonio (1998), minuto 11:35

Ahora bien, si se analiza la fase pre-pictórica del estudio se encuentra que el mayor rasgo de intensidad es la sangre, esta es el caos, es la vida de la pintura, pues por un lado refleja la exterioridad que causa sufrimiento al cuerpo y, por el otro, la liberación del cuerpo sufriente que, por medio de un grito desesperado, expulsa todo su sentir. En la manifestación máquinica del diagrama la mancha de sangre es el caos, desde ella se selecciona el espacio privilegiado que servirá de base en la construcción de trazos asignificantes, sin olvidar el dato figurativo que refleja la fotografía, este además de mantener el sentir del artista en un estado actual, es la coordenada deseante que se dirige a un objetivo, pero que, en el camino, se

descodifica por medio del CsÓ. En la pintura no se hace una representación narrativa de la escena, por el contrario, se crea una figura enmarcada en el sentir que ella evoca.



Ilustración 35 Mujer que grita. Tomado de: El acorazado Potemkin: La escalera de Odessa (1925). Minuto 54:30

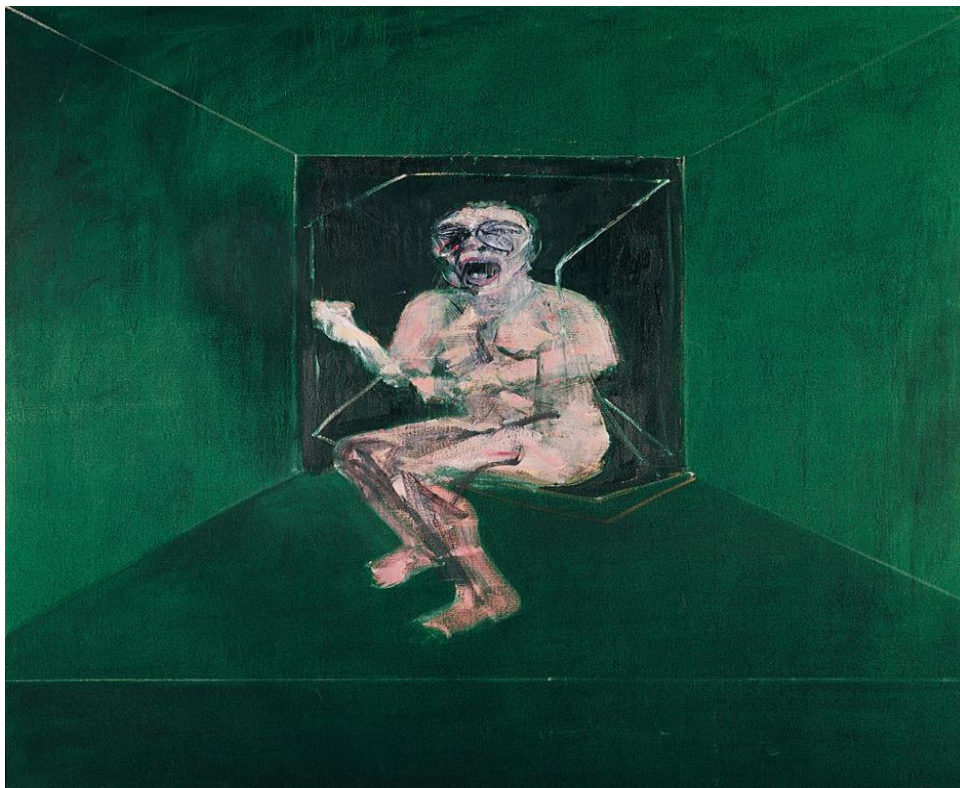


Ilustración 36 Study for the nurse in the film "Battleship Potemkin". Tomado de: Francis Bacon, 1957

Desde las conexiones deseantes se crea un espacio corpóreo donde la boca sirve como orificio de expulsión y liberación a través de un grito que desnuda el cuerpo a su sentir más profundo. La carne se manifiesta, desde los pies el grito toma fuerza y comienza su travesía hasta la boca para poder ser expulsado. La fuerza del grito está en las piernas, el CsÓ las escogió como órgano imperante donde nace la fuerza intensiva. La mujer se congela en el espacio que también grita junto a ella y a su vez se comprime.

A pesar que se utilizan elementos de la geometría euclidiana para lograr la profundidad en el espacio, la figura es la protagonista, “no es una perspectiva, es una profundidad ‘delgada’ que se separa del segundo y el primer plano” (Deleuze, 1984, p. 79), aquí el contorno es el límite entre la forma y el fondo. En Bacon el fondo está en un segundo plano porque la figura salta hacia adelante y refleja la carga intensiva que contagia el espacio.

El interés de Bacon por recrear pictóricamente esta escena de la película, refleja la fuerza intensiva que se apoderó de su cuerpo al encontrarse con el grito, pues para lograr captar el sentir de una pieza artística y crear su doble¹⁵ es necesario adentrarse en ella, vincularse con el espacio háptico y llevar a la máxima potencia sensible la nueva creación. Es crear una repetición, pero una repetición de la diferencia, donde se creen modificaciones máximas, pero que ante todo refleje un encuentro entre la pieza inicial y la que es llevada a la potencia, para Deleuze (2002) cuando se repite no se busca “agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la «enésima» potencia (p.22). De ahí que, en los dobles no exista la posibilidad de sustituir una expresión por otra porque

Las facultades subjetivas pasan por un desarreglo, por un forzamiento, por una crueldad que las obliga a descubrir su doble, es decir, lo que las neutraliza y les permite encontrar su singularidad y su potencia diferencial: la sensibilidad experimenta con lo insensible, el entendimiento experimenta con lo indecible, el pensamiento con lo impensado. (Pabón, s.f, p. 10)

De ahí que, cada manifestación artística se refugie en su singularidad y lo nuevo que trae la expresión. Entonces, la repetición es la potencia singular de una primera creación, donde la preocupación no está enmarcada en crear nuevas formas, sino en potenciar al terreno de lo novedoso una primera creación y de tal manera llegar al doble.

¹⁵ En la filosofía Deleuciana se encuentra que la creación del doble surge desde la experiencia del devenir porque a través de él se permite la entrada a nuevas intensidades enmarcadas en la diferencia y no en la copia o reflejo de los objetos.

La novedad que trae consigo el doble es permitida porque no parte de seguir un boceto, no pretende llegar a ser parte de una semejanza o una equivalencia, al contrario, es un trabajo altamente creativo que se construye desde una labor enmarcada en la libertad.

En la siguiente fotografía tomada al estudio de Bacon, se evidencia como el pintor desde la propuesta máquinica de creación diagramal construye sus cuadros. En el caso particular que se encuentra en la fotografía, los datos pictóricos se manifiestan en el rostro, mientras que los trazos asignificantes se hacen visibles en el cuerpo.



Ilustración 37 Estudio de Francis Bacon. Tomado de: Alejandro Hernández, 2015

Dentro de la fotografía del estudio de Francis Bacon se muestra un proceso de creación diagramal enfocado en un cuerpo, el cual posee en su parte pectoral la mayor carga intensiva de la obra, es el corazón de la pintura porque en él aparece el caos como germen de creación, es la forma viva, la onda intensiva que lo produjo e impedirá que los trazos escogidos para el trabajo posterior se enmarquen solamente en la figuración. Su esencia es caótica, viene del

inconsciente, de lo no estructurante, determinado u organizativo. Es una creación deseante que, por medio de su flujo, genera trazos asignificantes que se estiran para formar sus propias coordenadas y, posteriormente, ser cortados. Luego aparece el CsÓ para descodificar la idea figurativa del cuerpo y llevar los trazos a rumbos indeterminados que en un último momento serán sometidos a una selección de marcas que propicien el surgimiento de una figura.



Ilustración 38 Portrait of a man walking down steps. Tomado de: Francis Bacon, 1972

En el cuadro *Portrait of a man walking down steps* (1972) su la creación diagramal también parte de un dato figurativo en el rostro de la figura, sin embargo, el espacio que comprende entre el cuerpo y los pies del cuerpo pintado es poblado por una onda caótica e intensiva, productora de trazos asignificantes que forman círculos y líneas; el pecho y las piernas están en la primera fase de derretimiento, cada parte o extremidad del cuerpo se monta en las otras. La posición orgánica del cuerpo se pierde, es como un CsÓ que ha logrado eliminar la estructura ósea para permitir que la carne caiga, que se desplaje en todo el espacio corpóreo y se mezcle con aquellas partes que jamás hubiera podido alcanzar por estar atada al

esqueleto. A pesar de ello, tanto el espacio corpóreo como la estructura del mismo son los datos figurativos de la obra.

Entonces, el diagrama es caos, pero también es germen de creación, al igual que el plano de inmanencia permite que el flujo deseante pueda transitar sin restricción o límites, da la posibilidad para que aparezcan nuevos dominios sensibles y violenta la figuración para terminar con la representación inicial. Por ello, el diagrama no es una condición psicológica sino propiamente un proceso máquinico de la pintura.

A su vez, este proceso máquinico del diagrama solo debe mantenerse en ciertas zonas o momentos del cuadro, pues las piezas pictóricas no pueden quedarse atadas en el caos, dado que ello sería un peligro para el acto creativo al igual que la figuración, porque sobrecargar el proceso manual causa un estancamiento de la obra. Lo anterior, impide el proceso operatorio propio del diagrama, que desde su esencia debe contener un rasgo de caos inconsciente para ser trabajado desde la figuración.

El salto del caos al hecho pictórico

En algunos casos pictóricos ha sido necesario protegerse o eliminar el caos de los procesos creativos, sin embargo, como lo menciona Deleuze & Guattari (1993), el arte necesita partir del caos, trazar planos desde él para así poder vencerlo. En el caso de la pintura, el caos es su parte más viva, es el corazón del acto de pintar, de ahí el interés por no dejar que lo abstracto se apodere del hecho creativo.

De tal manera, “el pintor tiene que afrontar el caos y acelerar las destrucciones para producir una sensación que desafíe cualquier opinión” (Deleuze & Guattari, 1993, p. 205), en ese sentido, el caos aparece como una destrucción necesaria, un llamado hecho por el artista que se construye desde el plano de inmanencia, pues se selecciona para el fluir deseante una multiplicidad caótica y se le da forma, consistencia, realidad. Es decir, se construye un proceso caoideo, lo que para Deleuze & Guattari (1993) significa seleccionar del plano las partes que estén atravesadas por el caos y, a partir de ellas, construir realidad, en otras palabras, volver el caos consciente.

A pesar de ello, para Deleuze & Guattari (1993) el arte no puede ser tratado como un conjunto de creaciones que se han elaborado a partir de conexiones mentales, pues, aquella es una idea

vital apartada del cerebro objetivado para adentrarse en el cerebro espíritu y ser capaz de sumergirse o enfrentarse al caos, con el propósito de romper las conexiones neuronales del cerebro organizado y así liberarse tanto de la trascendencia como de los límites, dado que su propósito consiste en encontrar los movimientos y las conexiones pertinentes para crear.

De tal forma, el caos hace parte del proceso de creación, pero no es la obra misma, su función se centra en propiciar una sensación con el propósito de generar una composición artística. Para ello, es necesaria la contemplación, pues la sensación particular logra poblar el plano por medio de una alta carga de excitación que se conserva a sí misma y sus vibraciones, esto permite descubrir sensaciones silenciosas que, a su vez, pueden ser creativas.

La creación deseante de Francis Bacon

Los cuerpos de Bacon están marcados por la violencia de la pasión, de lo monstruoso, del odio, de la pesadilla y del horror. Cada cuerpo se retuerce, grita, explota, derrite, desaparece, lo importante siempre es primar la figura para que ella se conecte con el sentir, con la carne y se olvide de la narrativa y la razón.

Luego de vivir la guerra, la creación plástica se encamina hacia el terreno de lo abstracto, sin embargo, a mitad del siglo XX aparece el neofiguralismo para volver a la figura y conectarse con el expresionismo sin llegar a la formalidad del arte pictórico. Su principal objetivo consistió en acercarse a la figura deformada, monstruosa que pudiera reflejar lo horrible y la angustia de la sociedad contemporánea. De ahí partió el trabajo pictórico de Francis Bacon, donde se mostró el interés de deformar los objetos y alejarlos de su apariencia original, por eso su pintura se enmarca en el plano de la metamorfosis plástica, donde se perciben las intensidades de la violencia social por medio del color.

La pintura de Bacon se escapa a la figuración y entra a lo figural al aislarse de los contornos, de aquello que encierra la figura y no le permite crear movimientos en el espacio y sobre sí misma por primar una narratividad, lo cual no significa que la obra pictórica se aleje de los contornos, por el contrario, estos precipitan que la figura se desborde, se extraiga o se aisle por los lados del cuadro hasta que la figura se abra a las múltiples posibilidades del sentir y se conecte con la carne, tal como se mostrará en las reflexiones que se presentan a continuación.

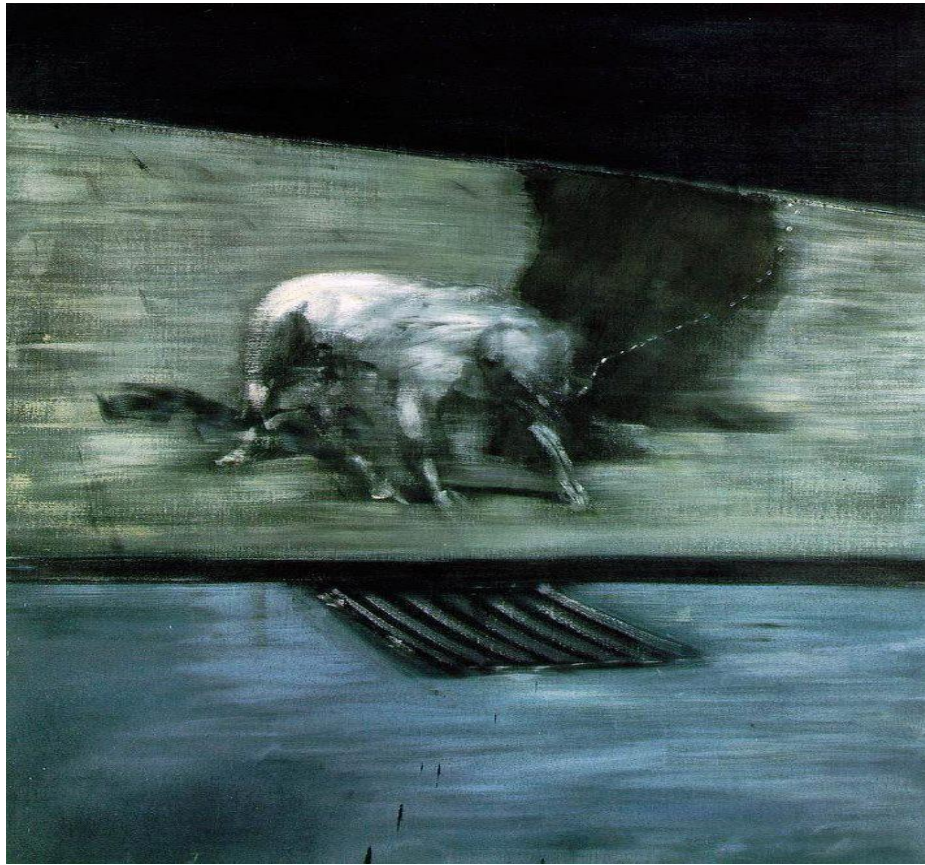


Ilustración 39 El hombre del perro. Tomado de: Francis Bacon, 1953.

En la pintura *El hombre del perro* (1953) “la figura no es más que la sombra, el charco un contorno incierto, el andén una superficie ensombrecida” (Deleuze, 1984, p. 19), el CsÓ ha logrado eliminar las líneas que limitan o separan la figura para posicionar la sombra como la fuerza de la pintura que no se deshace por no tener unos rasgos precisos, al contrario hace que todo el espacio se conecte. El trabajo con las sombras trae consigo el olvido de las divisiones orgánicas. El cuerpo, por lo menos en esta pintura pasa a ser un trozo de carne que no es dividido por unos trazos estructurantes, pues la figura no tiene delimitación.

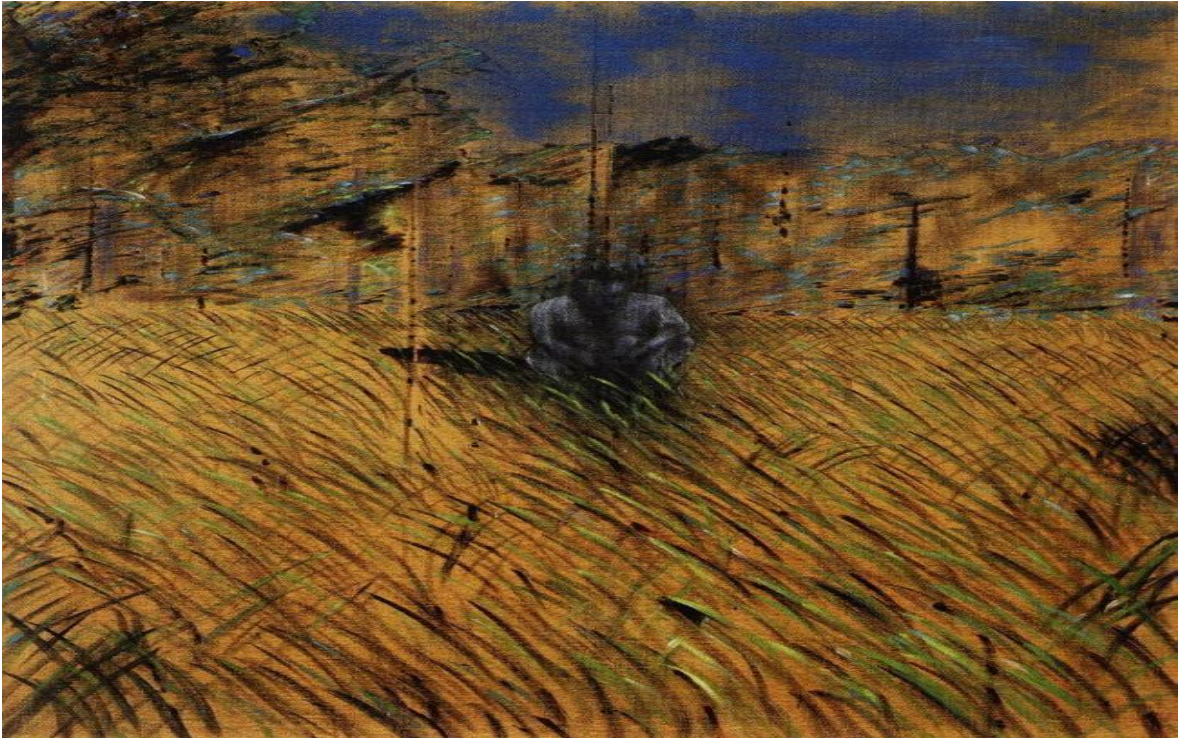


Ilustración 40 Study of a figure in a landscape. Tomado de: Francis Bacon, 1952.

La pintura *Study of a figure in a landscape* (1952) es pura intensidad, pues a pesar de que se trabaja la profundidad en el espacio pictórico, se olvida de la figuración precisa o contorno. Sus trazos permiten reconocer los objetos y la fuerza de los mismos marcada por el color. En este caso, el color amarillo contagia el césped, los árboles y la montaña, mientras se mezcla con el cielo azul. Por su parte, los pájaros reflejan el movimiento caótico de su vuelo y el suelo la fuerza del viento que lo hace mover. A su vez, la figura corpórea se deshace en el espacio por medio de una fuerza de desvanecimiento intensiva que se apropia de la figura y la consume sin que su sombra se vea afectada.

Las Sombras. Las sombras en Bacon se manifiestan de distintas maneras, entre ellas se encuentra aquella enmarcada en la indistinción, donde se pretende destruir la nitidez de la pintura a través de un ejercicio técnico.

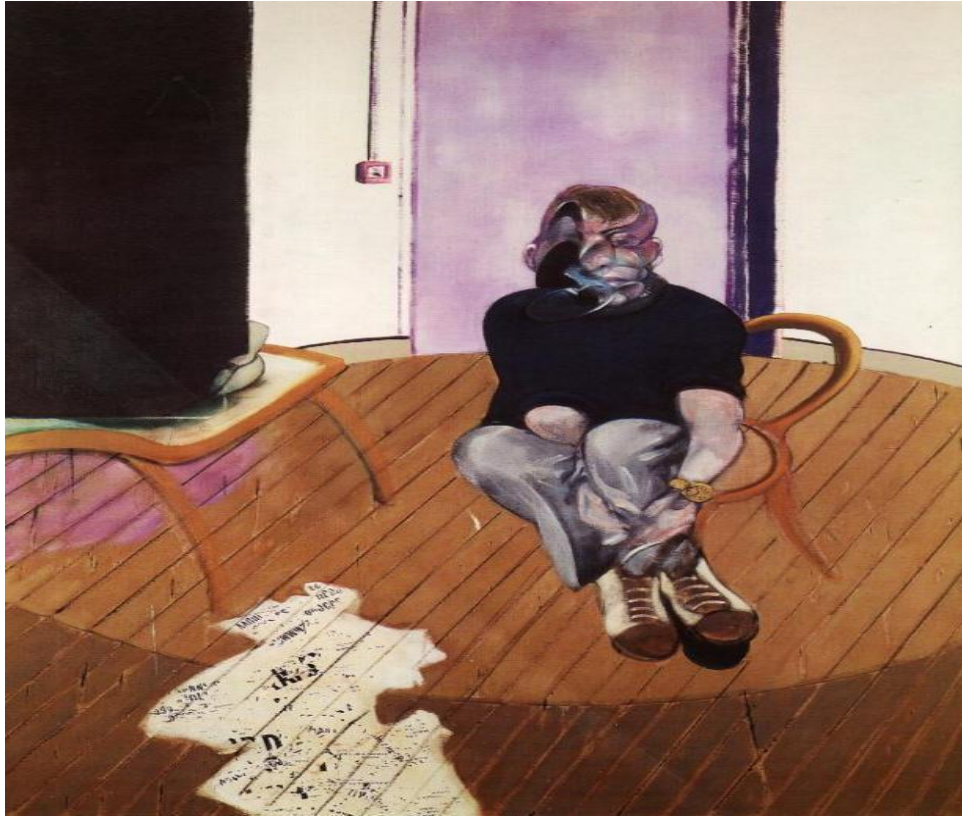


Ilustración 41 Autorretrato de 1973. Tomado de: Francis Bacon, 1973

En el caso del *Autorretrato* (1973) pareciese que el deseo junto al CsÓ quieran liberar el espacio de los objetos a través de dos fuerzas imperantes, por una parte, la figuración empieza a perderse desde el suelo, el cual, en un proceso de apoderarse de los objetos desvanece las estructuras de la silla y la mesa hasta hacerlas perder su grosor, color y consistencia. Lo mismo sucede con el papel que se encuentra en el suelo, el cual se deshace lentamente, primero borra la significancia de las letras marcadas en él y, posteriormente, desvanece su grosor hasta llevarlo a la desaparición. Por otra parte, a pesar de ser un autorretrato se busca desfigurar el rostro por medio de la sombra, la fuerza intensiva de la prenda que cubre el pecho de la figura se apropia de su color y, a través de una mancha negra se apodera del rostro; es un CsÓ que por medio de la mancha se expande para borrar la organicidad, es un recorrido deseante que tiene la intención de convertirse en una gran mancha negra que elimine cualquier muestra de identidad.

Ahora bien, a diferencia de los brazos, el rostro ya no tiene una piel que lo cubra, ya no hay trazos ni colores definidos, este está entrando en un proceso de deformación donde la carne se entre mezcla porque no tiene estructura ósea.

En Bacon las sobras se crean a partir de trazos asignificantes y movimientos de limpieza o barrido. En el caso de *Estudio de un niño* (1960) los trazos son marcas libres, no hay proporciones. El infante ha entrado en un proceso de deformación donde el cuerpo permanece en un estado de quietud mientras el espacio envuelve su cuerpo, expulsa en su recorrido deseante una fuerza deformante y de desaparición por medio de una mancha gris que ya ha eliminado gran parte del vientre y sube hasta el rostro para lograr que pierda su piel y sus órganos. Ya la mitad del rostro es solo mancha, ha sido deformado y tiende a desaparecer; sin embargo, el ojo derecho en un acto de resistencia se esfuerza por no desvanecer, es el órgano imperante, el CsÓ que de manera prudente busca no perderse por completo en la desubjetivación.

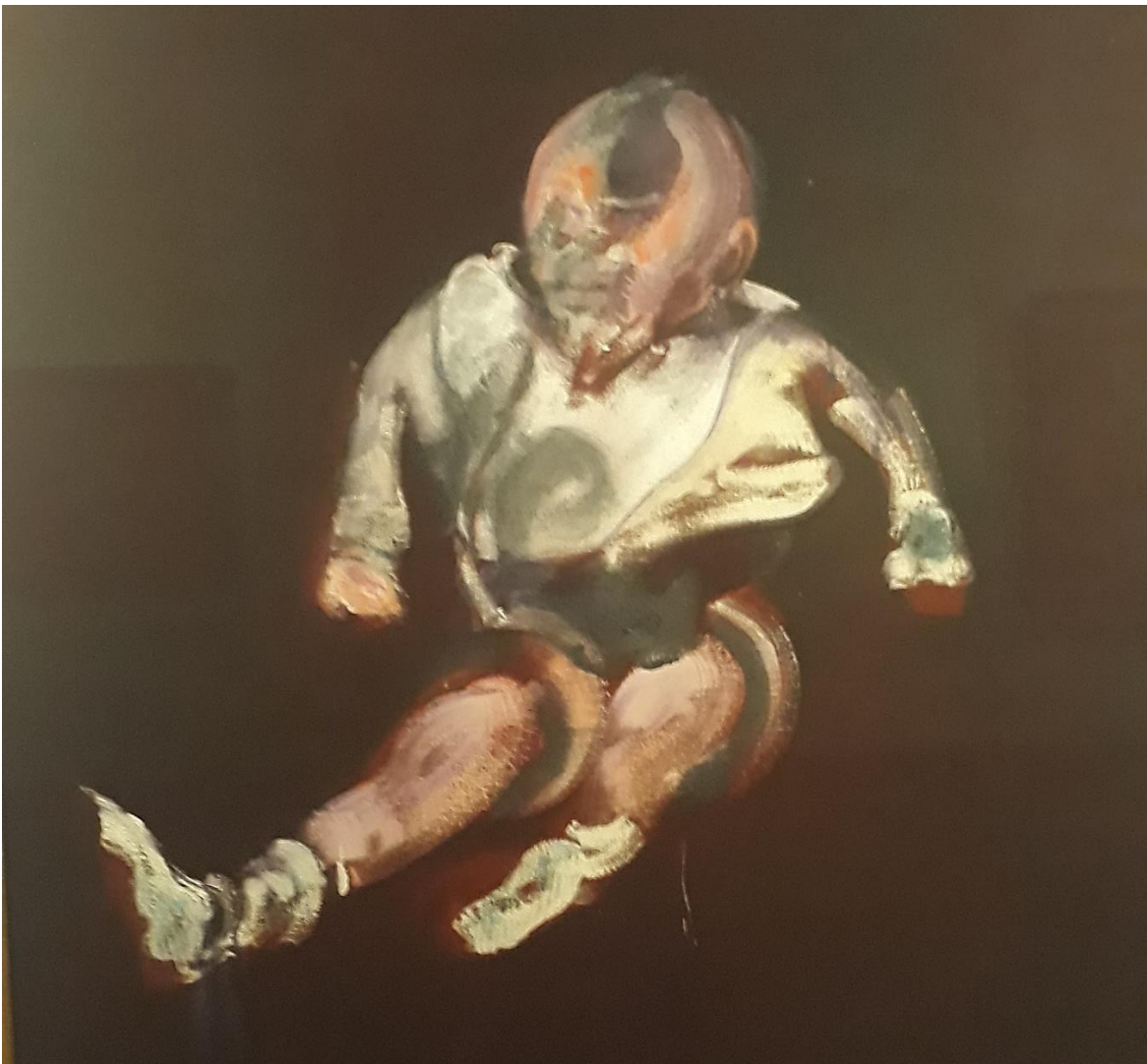


Ilustración 42 *Estudio de un niño*. Tomado de: Francis Bacon, 1960.

A pesar de que el cuerpo permanece estático, desde esa misma quietud se presenta un movimiento intensivo que promueve la deformación corpórea, esto se percibe en el rostro del infante, donde pareciese que existieran varios rostros, sin embargo, lo que esta ilusión presenta es el movimiento de los órganos, la fuerza intensiva que los estira, los contrae y los hace gritar por la cabeza.



Ilustración 43 Fuerza de envolvimiento de un torso. Tomado de: Francis Bacon, 1960

A su vez, la mayor presencia de mancha se encuentra en los brazos, los cuales han perdido su forma y se han desvanecido, mientras que el pecho ha sido estirado. Por su parte, el pie derecho mediante una luz expulsa su fuerza al color plano y el izquierdo se derrite a la vez que se escurre en el espacio mediante una pequeña gota rosada.

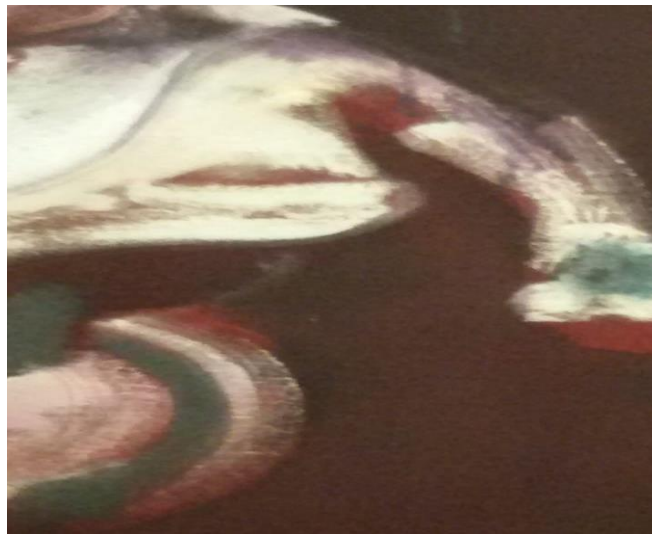


Ilustración 44 Brazo deformado y pecho estirado de un niño. Tomado de: Francis Bacon, 1960.



Ilustración 45: *Expulsión por una fuerza*. Tomado de: Francis Bacon, 1960.



Ilustración 46: *Derretimiento del cuerpo de un niño*. Tomado de: Francis Bacon, 1960.

La obra está en un proceso actual de descomposición orgánica enmarcada en un recorrido deformante, en un vagabundeo del deseo junto al CsÓ en todo su plano inmanente, que se manifiesta a través de la mancha y de la sombra. En pocas palabras, la pintura es un puro CsÓ, un lumbral de intensidad y vivencia.

Carne colgada. Bacon encontraba en los mostradores de las carnicerías un reflejo latente de la violencia que sufren los cuerpos. El artista, estaba fascinado por las imágenes de la carne colgada, deshuesada, masacrada, ante todo porque, para él, estas muestran las intensidades violentas de los hombres y los animales que son ocultas. En el tríptico *Tres*

estudios para una crucifixión (1944) se presencia la masacre del cuerpo por medio de relaciones difusas, ante todo en la tercera parte, donde se muestra el mutilamiento del cuerpo que pierde su estructura ósea hasta el punto en que la carne se derrama y se junta, esta parte del tríptico es un puro CsÓ en estado actual de experimentación, pues el torso como órgano imperante pierde su estructura orgánica y se adentra en lo indiferenciado mientras la vitrina lo mantiene suspendido.



Ilustración 47: *Tres estudios para una crucifixión*. Tomado de: Francis Bacon, 1944.

La deformación.



Ilustración 48 *Portrait of George Dyer staring at blind cord*. Tomado de: Francis Bacon, 1966.

Los cuerpos de Bacon rompen con la individualidad de los hombres al crear figuras corpóreas que atraviesan la deformación para encontrarse con su carne. En la pintura anterior, se muestra la deformación de un cuerpo, su estructura orgánica desaparece, cada parte se escurre hasta mezclarse por completo y, en ciertas zonas, se encuentra con el vacío, de ahí que, la corporalidad dentro de un estado de quietud solo se mantenga sujeta por medio de una extremidad inferior, la cual actúa como CsÓ al resistirse al vacío que por medio de su fuerza quiere arrastrar el cuerpo a la deformación y el derretimiento, hasta llegar al agujero negro.

Por su parte, el suelo es la manifestación intensiva de la obra, pues refleja la presencia de las prendas y la piel que se ha derretido con la intención de tomar otros rumbos intensivos marcados por la presencia deseante que los guía hasta un agujero negro, donde se generan nuevas conexiones y movimientos infinitos.

Las cortinas. La propuesta pictórica de Bacon recurre con frecuencia al uso de cortinas para dividir el espacio. En el caso de *Dos figuras en la hierba* (1954), la cortina encierra un espacio íntimo enmarcado en el erotismo de dos cuerpos que, por medio de conexiones deseantes, logran mezclar su carne y aislar los contornos de la figura por medio de sombras intensivas.



Ilustración 49 *Dos figuras en la hierba*. Tomado de: Francis Bacon, 1954.

En este vínculo corpóreo se encuentra el caos reflejado por medio de trazos asignificantes que han borrado por completo la estructura orgánica de los cuerpos y han adentrado la corporalidad a un proceso de deformación enmarcado en una sombra intensiva, donde solo permanecen las nalgas como CsÓ u órgano imperante e intensivo que, por medio de un color luminoso, manifiesta su fuerza y se resiste a desaparecer, a perder su intensidad por adentrarse en la sombra.

El movimiento de los cuerpos se apodera del espacio por medio de una fuerza tonal luminosa y conduce las intensidades del adentro de los cuerpos al afuera y, logra materializar su sentir cuando envuelve el espacio del adentro de la cortina en un erotismo intenso. Se crea un espacio erótico encerrado por la cortina, donde se logra contener todas las fuerzas del encuentro sexual. De ahí que, la cortina solo encierre el espacio y sea el pasto el encargado de desaparecer el cuerpo.



Ilustración 50: *Inocencia X*. Tomado de: Francis Bacon, 1953.

Por su parte, en el cuadro *Inocencia X* (1953), la cortina que cubre la figuración es el trazo inconsciente, desde la cual se lleva a la potencia la vibración. El cuerpo pintado sigue el dato figurativo de la obra de Velázquez¹⁶ que se titula del mismo modo, por eso la propuesta de Bacon entra a ser su doble, la forma de llevar a la máxima potencia una de las piezas más importantes en la historia de la pintura, al crear su diferencia desde la novedad enmarcada en borramiento del trazo figurativo y la primacía de la mancha.

¹⁶ Tanto la pintura de Velázquez como la de Bacon, a pesar de compartir un mismo dato figurativo, relejan un salto entre lo religioso plasmado por Velázquez y lo mortal pintado por Bacon a través del grito. La distinción también se refleja en las teorías estéticas, por una parte, Velázquez se dirige a la propuesta kantiana que partía del espacio y el tiempo como condiciones propias del sujeto, mientras que, Bacon se encuentra dentro de la estética deleuciana porque está mediada de fuerzas intensivas por fuera de la subjetivación.



Ilustración 51 *Inocencio X*. Tomado de: Diego Velásquez. 1650.

En el *Inocencio X* de Bacon (1953) el elemento caótico de la cortina logra separar por un lado, las intensidades presentes en el espacio cubierto donde se encuentra el Papa sentado en la silla, de aquellas intensidades que se pueden presenciar en un espacio fuera de aquel encierro.

La forma figurativa del cuerpo se encuentra en un estado de desaparición, poco a poco, la figura corpórea es invadida por una fuerza que la lleva a un estado de transparencia donde se pierde en el espacio junto con los objetos y, para evitarlo, en un acto de desesperación, se aferra a la silla para mantenerse como materia, para seguir existiendo. Es un afán de volver a codificarse e identificarse como un hombre que debe ser percibido. Sin embargo, el cuerpo está en un estado de contención y de quietud para lograr la deformación, es una experiencia con el afuera¹⁷ donde no hay subjetividad. En esta obra se olvidan las representaciones

¹⁷ Este término viene de Foucault, significa entrar en una experiencia por fuera de la subjetividad, lo subjetivo pasa por una descomposición, es obligado a pensar de otro modo, según Foucault (1997) el cuerpo es forzado a descubrir su compañero, su doble con el fin de resaltar su singularidad, aquel componente diferencial que va más allá del individuo. Entonces, la experiencia con el afuera busca conocer y crear por fuera de los límites estructurantes y representativos.

subjetivas, para presenciar un el afuera y un adentro, pues las fuerzas vienen de adentro hacia afuera igual que sucede en el movimiento expresionista.

Es por ello que, en la obra se refleja cómo las fuerzas del adentro logran contagiar el espacio exterior desde la cortina, además de generar dos maneras distintas de percibir y sentir el espacio. Por un lado, se encuentra el espacio donde está la corporalidad del Papa sentado en la silla y, por el otro, el espacio que Inocencio X percibe fuera del encierro de la cortina.

El primer espacio al tener como elemento la forma figurativa del Papa en estado de descomposición logra contagiarse de dos maneras:

1. La fuerza intensiva de desvanecimiento que se apodera del espacio para lograr trastocar el papa y los objetos hasta llevarlos a la transparencia. En este caso, dicha fuerza es la manera de sentir el espacio, mientras que, en la relación con los objetos se manifiesta la forma de percibirlo. Ejemplo de ello es la silla donde se encuentra erguido, pues se aferra a esta para mantenerse como materia, para seguir existiendo y acabar con la fuerza que lo conduce a la desaparición; por eso, este elemento se convierte en su salvación. De tal modo, la silla adquiere otro sentido, ya no es solo para sentarse, se comprende como un medio que le permite sujetarse a la materialidad.

2. El sentir interno del Papa que por medio de una fuerza intensiva pretende evitar el desvanecimiento, en este caso, el grito el Papa es la manifestación del adentro, pues ejerce el acto de resistencia frente al desvanecimiento, es lo único que persiste, que no logra ser contagiado por la fuerza de desaparición, es el CsÓ que toma la boca como órgano imperante; pareciera que el Papa tomara aire para que el grito se escuche por fuera de la cortina. Desde las fuerzas intensivas del adentro se siente como el cuerpo y los objetos poco a poco se desvanecen, por ello, el grito es el elemento que logra traspasar del espacio encerrado por la cortina, al espacio por fuera de la misma. Es un sentir que se materializa, es la manifestación de un vínculo entre las fuerzas del adentro y las fuerzas del afuera.

Ahora bien, el espacio por fuera de la cortina se percibe y se siente de una manera diferente, pues fuera del encierro no existe la fuerza del desvanecimiento, es la posibilidad de salvación y, por ello, se anhela salir del encierro, de una temporalidad enmarcada en el presente, para

adentrarse en la posibilidad de salvación que brinda el futuro si se desplaza al espacio por fuera de los límites de la cortina.

Pareciera que el tiempo quisiera precipitarse para poder escapar del encierro de la cortina y, a su vez, dentro de ella, se deseara que el tiempo transitara más lento para que la fuerza de desvanecimiento no logre su propósito tan fácilmente. Son dos formas de estar en relación con las fuerzas del adentro, pues se vive un momento presente cargado de un sentir de desespero, donde se desea que el tiempo se manifieste de manera más lenta, pero a su vez se quiere propiciar el escape lo más pronto posible, para así cambiar de espacio y devolver al cuerpo cierta tranquilidad. Estas son dos formas de atribuirle una temporalidad diferente a un cuerpo que se encuentra en un mismo espacio y, a su vez, dejar la posibilidad de un posible cambio espaciotemporal.

A diferencia de otras obras de Bacon, la boca en este caso no sirve como medio de escape de lo corpóreo, al contrario, esta tiene la labor de mantener la corporalidad al ejercer por medio de su fuerza un llamado de auxilio.

El escape. Los cuerpos de Bacon siempre intentan escaparse por alguno de sus órganos para reunirse con el color plano. En el caso de la pintura *Figura acostada con jeringa hipodérmica* (1963), el artista propone un cuerpo invadido por la fuerza de la pesadez que unos agujeros negros le proporcionan. Sin embargo, también propone el escape del cuerpo por medio de una jeringa, para Deleuze (1984), esta actúa como una prótesis del cuerpo y se convierte en el órgano privilegiado escogido por el CsÓ para su experimentación, en pro de eliminar el organismo mediante el agujero que provoca en la piel que a su vez es el punto intensivo donde todo el cuerpo se derrite. Por ello, la jeringa es el punto de fuga del cuerpo que luego de escaparse de la individualidad o de lo que lo sujete, busca escaparse de sí mismo y de su sentir.



Ilustración 52 *Figura acostada con jeringa hipodérmica*. Tomado de: Francis Bacon, 1963.

Por tal motivo, en la obra pictórica, el cuerpo no está inmóvil y mucho menos sujetado, al contrario, toda la corporalidad a pesar de estar invadida por una fuerza de la pesadez, se libera mediante la intensidad deseante que se escapa y, a su vez ejecuta, sus rumbos desde la quietud del cuerpo.

El desbordamiento: consideraciones finales. Hasta el momento en el desarrollo del proyecto investigativo se ha demostrado cómo el artista plástico que sale de los límites de la figuración puede llevar su obra a un estado de pura intensidad, donde el ojo no se limita a captar la silueta de los objetos o los trazos del color, por el contrario, permite que todo el cuerpo se adentre en una experimentación háptica que genere conexiones deseantes y experimentaciones intensivas con el CsÓ por medio de un órgano impetrante que contenga todos los poderes afectivos de un organismo roto.

De esta manera, los trazos *asignificantes* de Bacon permitieron borrar la figuración sin eliminar la figura en la creación pictórica. Desde la propuesta del diagrama se mostró que es

posible partir del caos intensivo y conducirlo por medio de una selección a ser hecho pictórico.

Los cuadros de Bacon se construyen desde un espacio háptico que se aleja de la figuración para relacionar la forma con el tono, por medio del contorno que gradualmente logra desvanecerse. De ahí que los fondos de los cuadros del artista no sean la base de una figuración, porque la figura salta sobre ellos con la intención de convertirse en primer plano. Este trabajo, “no es una perspectiva, es una profundidad “delgada” que separa el segundo y el primer plano” (Deleuze, 1984, p.79), de lo cual parte el interés de romper con los contornos que crean un límite entre la forma y el fondo. Lo contrario sucede en la creación de espacios ópticos, pues la figura es el elemento tangible, desde el cual se desprende el segundo plano para envolverse en la forma.

Para lograr lo anterior, según Deleuze (1984), es necesario que Bacon entre en un devenir intenso donde el cuerpo pueda escaparse y le permita a la figura reunirse con el lienzo que a través de su color plano logra capturarla hasta hacerla desaparecer. Esto se encuentra en la pintura *Jet of Water* (1979), donde la figura ha desaparecido, pero logró dejar su presencia en la mancha,

(...) el color plano se abre como un cielo vertical, al mismo tiempo que se cargará cada vez más de funciones estructurantes: los elementos del contorno determinarán cada vez más divisiones, selecciones planas y regiones en el espacio que formaron una armadura libre. Pero, al mismo tiempo, la zona de interferencia o de limpiado, que hacia surgir la figura, va sin embargo, a volver por sí misma, independiente de toda forma definida, aparece como pura fuerza sin objeto (Deleuze, 1984, p.20)

Esta pintura rompe con los límites geométricos que desde el renacimiento se habían posicionado, por ello su chorro de agua no es retenido por una figuración estructurante enmarcada en la representación, al contrario, la figura se ha disipado para que el agua fluya por fuera de los límites del contorno, es pura mancha, trazo asignificante que no se queda en el caos porque refleja la fuerza intensiva del agua.



Ilustración 53 *Jet of Water*, Tomada de: Francis Bacon, 1979.

Por esta razón, Deleuze (1984) encuentra que en la creación pictórica de Bacon hay estructura, figura y contenido desde dos momentos. El primero, desde un movimiento de tensión pasa de la estructura a la figura, esta estructura es el color plano que envuelve el contorno, el cual, a su vez, es una barrera que aísla la figura para que en su conjunto creen un espacio cerrado. Por su parte, desde el segundo movimiento se pasa de la figura a la estructura material, por ello el contorno entra en devenir. Si se observa la esfera del lavado se encuentra que desde ella se deforma toda la figura, pues el chorro de agua para ser expulsado debe atravesar el orificio, entrar en devenir y, de tal manera, vincularse con el color plano desde el cual se difumina, por ello, el contorno no se elimina sino que entra a difuminarse gradualmente y deja la pintura en un estado actual de desaparición que nunca llega a consumarse.

Entonces, así como el caos permite el surgir del hecho pictórico, el contorno le permite a la figura desbordarse, en este caso el grifo se esfuerza de manera intensiva para permitir que el agua se escape, es la última territorialidad que tiene el agua, pues después se desbordará por

el color plano. De tal manera, el grifo crea una conexión deseante con el agua para que esta adquiriera un rumbo propio y logre escaparse de todos los límites mediante su presión violenta, y, a su vez, se adentre en la experimentación del CsÓ gracias a su fuerza descodificada que irrumpe la estructura de color plano.

Finalmente, se podría cerrar el apartado concluyendo que es posible pensar que la obra de Bacon está en un estado actual de vivencia y movimiento, esto se refleja en sus cuerpos que viven la crueldad desde la quietud, a través de unas fuerzas poderosamente intensivas que los llevan a retorcerse, a desmembrarse, a escurrirse de sus propios huesos para liberarse de la identidad y de la representación por medio de una experiencia con el CsÓ, tal como se evidenció anteriormente, donde todo el organismo se escapa ya sea por medio de la boca, los agujeros y los rostros o, se desaparece en el interior de una cortina para dejar solamente la presencia intensiva.

Conclusiones

A lo largo del proyecto investigativo se abordaron diversas obras pictóricas que han sido relevantes en la historia de la pintura, en ellas no solo se trabajó el color, la perspectiva y su surgimiento, también se le dio la importancia necesaria a la presencia misteriosa de las intensidades no visibles que habitan en cada pincelada de color.

Gracias a ese trabajo fue posible borrar la imagen figurativa para llegar a la imagen figural donde el sentir se expresa de manera latente y se le brinda al cuerpo el papel protagónico de la creación. Lo anterior, permite comprender que el arte pictórico no se limita a trabajar con lo netamente óptico, ni con lo óptico manual, porque su aventura emprende un viaje hacia el enfoque completamente manual donde se olvida lo visible o estructurante para expresar un sentir a través de una mano que ha sido contagiada por un fluir deseante de conexiones intensivas.

Esto permite concretar que por lo menos existen dos maneras de abordar la creación en las artes plásticas, por un lado, aquella que da primacía el enfoque óptico y sigue con el legado renacentista y, por el otro, la que prima el sentir y la participación del cuerpo para convertir la pintura en un poderoso medio de expresión que desde el color vuelve visible lo invisible. Esta última mirada posiciona la creación pictórica como un espacio que alberga una infinidad de fuerzas que se reflejan en el color, pero que aun así no van en contra de la figuración, al contrario, ésta siempre está presente pero ocupa un nivel antagónico para la fuerza de la sensación tenga el protagonismo.

Aquel protagonismo resalta la labor fundamental que tiene el cuerpo en la realización de los acontecimientos creativos, de ahí la importancia que dentro del trabajo monográfico se le dio la experimentación intensiva del Cuerpo Sin Órganos donde se prima el orden sensible de la creación y se dejan de lado los límites estructurantes de la razón, pero, a pesar de ello se mantiene un pequeño rasgo de prudencia que no permite entrar por completo en una fase inconsciente.

La importancia que tiene la prudencia en la experimentación intensiva permite concluir que sí existe un enlace entre la propuesta filosófica deleuciana y el desarrollo diagramal de Bacon, pues en ambos casos se le da un enfoque protagónico al inconsciente pero no se distancian

por completo de la razón, dado que la posicionan como un elemento indispensable para no permitir que el acto creativo se quede en el caos y no logre el nacimiento del color. Dentro de la monografía este es el principal logro atribuido a Bacon, pues el artista logró conseguir el hecho pictórico desde el orden inconsciente, desde la selección de la mancha y la primacía al punto privilegiado para empezar con los trazos figurales de una fuerza intensiva que en su poder energético carga con una pretensión figurativa.

Es importante aclarar que con el trabajo investigativo no se tuvo la pretensión de ir en contra de la figuración en las artes plásticas, por el contrario, el interés se centró en mostrar que cuando se parte de lo sensible también existe una figuración, pero es una figuración secreta que no se apropia del acto creativo para que sea la fuerza intensiva quien cumpla dicha labor.

Por su parte, el estudio estético realizado a la obra de Bacon deja como conclusiones:

- El posimpresionismo rompe con la perspectiva del espacio plástico y se aleja de la geometría euclidiana para pintar los objetos desde la cercanía y dar mayor participación a las sensaciones, sin embargo, Bacon retoma los elementos de este campo del saber y -sin llegar a construir una perspectiva-, logra una profundidad donde la figura junto con su carga intensiva salta hacia adelante y se impone en el lienzo.
- A pesar de que la obra de Bacon es elaborada desde la quietud corpórea con el objetivo de despertar la sensación al relacionarse con el objeto- tal como sucedía con Cézanne-, sus cuerpos están en un estado actual de movimiento donde se presencian las fuerzas de desgarramiento, de crueldad, de desespero y del desplazamiento de la carne.
- La propuesta de Cuerpo sin Órganos se puede aplicar a la creación pictórica de Bacon, como se mostró a lo largo del último apartado del tercer capítulo, dado su trabajo con los cuerpos, donde se elimina la estructura orgánica, la consistencia ósea y la razón, para trabajar con la carne que se mezcla y establece conexiones deseantes donde el fluir intenso de una fuerza puede transitar libremente hasta escaparse por el orificio de un grito, un jeringa o derramamiento, lo cual, refleja la selección de un órgano imperante.

Referencias

- Artaud, A (1948). *Autoportrait* [Dibujo]. Imagen Online. Recuperado de:
<https://www.pinterest.com.mx/pin/358317714087360839/?lp=true>
- Artaud, A. (1978). El atletismo afectivo. En *El teatro y su doble*. [Traducido al español de Le théâtre et son doublé]. Barcelona: Edhasa.
- ArteHistoria (2017). *Basílica de San Pedro* [Fotografía]. Italia. Recuperado de:
<https://www.artehistoria.com/es/obra/bas%C3%ADlica-de-san-pedro-roma-c%C3%BApula>
- ArteHistoria (2017). *Catedral de Chartles* [Fotografía]. Francia. Recuperado de:
<https://www.artehistoria.com/es/obra/catedral-de-chartres>
- ArteHistoria (2017). *Catedral de Notre Dame* [Fotografía]. Francia. Recuperado de:
<https://www.artehistoria.com/es/search/node/catedralNotre%20Dame>
- Bacon, F (1944). *Portrait of George Dyer staring at blind cord* [Pintura]. Reino Unido: Goldmark Gallery. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1944). *Tres estudios para una Crucifixión* [Pintura]. Inglaterra: Tate Britain. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1944). *Tres estudios para una crucifixión* [Pintura]. Reino Unido: Tate Britain. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1946). *Pintura 1946* [Pintura]. Estados Unidos: Museo de Arte Moderno de Nueva York. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1946). *Tres estudios para un autorretrato* [Pintura]. Estados Unidos: Museo Metropolitan (colección Jacques y Natasha Gelman 1998): Nueva York. En: Deleuze,

(1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.

Bacon, F (1953). *Autorretrato de 1973* [Pintura]. Colección privada. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.

Bacon, F (1953). *El hombre del perro* [Pintura]. Estados Unidos: Albright-Knox Art Gallery. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.

Bacon, F (1953). *Inocencio X* [Pintura]. Iowa: Des Moines Art Center. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.

Bacon, F (1953). *Study of a figure in a landscape* [Pintura]. London: Tate Modern. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.

Bacon, F (1954). *Dos figuras en la hierba* [Pintura]. Colección privada. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.

Bacon, F (1957). *Study for the nurse in the film "Battleship Potemkin"*. [Pintura]. Alemania: El Städel Museum. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.

Bacon, F (1960). *Estudio de un niño* [Pintura]. Colombia: Museo Botero

Bacon, F (1960). *Estudio de un niño* [Pintura]. Colombia: Museo Botero. [Ed. Barreto, K (2018). *Fuerza de envolvimiento de un torso*].

Bacon, F (1960). *Estudio de un niño* [Pintura]. Colombia: Museo Botero. [Ed. Barreto, K (2018). *Brazo deformado y pecho estirado de un niño*].

Bacon, F (1960). *Estudio de un niño* [Pintura]. Colombia: Museo Botero. [Ed. Barreto, K (2018). *Expulsión por una fuerza*].

- Bacon, F (1960). Estudio de un niño [Pintura]. Colombia: Museo Botero. [Ed. Barreto, K (2018). *Derretimiento del cuerpo de un niño*].
- Bacon, F (1963). *Figura acostada con jeringa hipodérmica* [Pintura]. Berkeley: University Art Museum Berkeley. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation. 2* Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1963). *Figura acostada con jeringa hipodérmica* [Pintura]. Switzerland: Colección Privada. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation. 2* Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1972). *Portrait of a man walking down steps* [Pintura]. London: Colección privada. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation. 2* Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Bacon, F (1974). *Sleeping-figure* [Pintura]. Estados Unidos: Colección privada. En: Deleuze, G (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation. 2* Tomo: aux éditions de la différence. La vue le texte.
- Baumgarten (2013). *Plano geométrico Basílica de San Pedro*. Recuperado de: http://ec.aciprensa.com/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Pedro
- Büchner, G (s.f). Lenz. Grupo LeLibros.
- Caravaggio, Pedro (1601). *Crucifixión* [Pintura]. Roma: Basílica de Santa María del Popolo. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/crucifixi%C3%B3n-de-san-pedro>
- Cézanne, P (1891-92). La Madame Cézanne en el invernadero [Pintura]. Nueva York: Metropolitan Museum. Recuperado de: <http://www.elcuadrodeldia.com/post/144995660358/paul-c%C3%A9zanne-madame-c%C3%A9zanne-en-el-invernadero>
- Cézanne, P (1900). Bodegón de manzanas y naranjas [Pintura]. Francia: La estación de Musée d'Orsay. [Ed. Barreto, K (2018). *Las fuerzas de contagio de las frutas*]. Recuperado de:

<https://educacion.ufm.edu/paul-cezanne-bodegon-con-manzanas-y-naranjas-oleo-sobre-tela-1895/>.

Cézanne, P (1900). *Bodegón de manzanas y naranjas* [Pintura]. Francia: La estación de Musée d'Orsay. Recuperado de: <https://educacion.ufm.edu/paul-cezanne-bodegon-con-manzanas-y-naranjas-oleo-sobre-tela-1895/>

Cézanne, P (1900). *Bodegón de manzanas y naranjas* [Pintura].Francia: La estación de Musée d'Orsay. [Ed. Barreto, K (2018). *Reflejo de las fuerzas de las frutas*]. Recuperado de: <https://educacion.ufm.edu/paul-cezanne-bodegon-con-manzanas-y-naranjas-oleo-sobre-tela-1895/>

Cézanne, P (1903-04). *Castillo negro* [Pintura]. Nueva York: MoMA. Recuperado de: <http://es.wahooart.com/@/@/8XYPUH-Paul%20Cezanne-noir%20castillo>

Cézanne, P (1904-06). *La montaña Sainte-Victoire* [Pintura] Filadelfia: La Barnes Fundación. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/monta%C3%B1a-sainte-victoire-0>

Corot, C (1842). *Lormes Shepherdess Sitting under Trees beside a Stream* [Pintura]. Colección privada. Recuperado de: <http://www.jean-baptiste-camille-corot.org/Lormes-Shepherdess-Sitting-Under-Trees-Beside-A-Stream.html>

Da Vinci, L. (s.f). *Tratado de pintura*. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154424.pdf>

Da Vinci, L. (1495–1498). *La ultima cena* [Pintura]. Milán: Refectorio del convento dominico de Santa María delle Grazie. Recuperado de: <https://www.canalinstitucional.tv/noticias/la-ultima-cena-de-leonardo-da-vinci-una-obra-llena-de-secretos>

Deleuze, G. (1969). Activo y Reactivo. En: *Nietzsche y la filosofía* [traducido al español de Nietzsche et philosophie]. Barcelona: Anagrama

Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Editions de la différence.

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

- Deleuze, G. (s.f). *La inmanencia una vida*. Recuperado de https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/05/deleuze_la-inmanencia-una-vida.pdf
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1984). Las Máquinas deseantes. En: *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). Mil mesetas. 5a ed. Valencia: *Editorial Pre-textos*.
- Deleuze, G., (2002). Repetición y Diferencia. En: *Diferencia y repetición* [Traducido al español de Difference et répétition]. *Buenos Aires: Amorrortu*.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993). El plano de inmanencia. En: *¿Qué es la filosofía?* [Traducido al español de Qu'est-ce que la philosophie?]. Barcelona: Anagrama.
- Eisenstein, E (1925). Mujer que grita [Captura, min 54:30]. En: *El acorazado Potemkin* [Película]. Unión soviética: Mosfilm.
- Foucault, M. (1968). Las meninas. En: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* [Traducido al español de Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines]. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1997). *El pensamiento del Afuera*. Valencia: Pre-textos
- Francastel, P. (s.f). Destrucción de un espacio plástico. En: *Sociología del arte* (p. 153-202) Buenos Aires: Emecé Editores.
- González, P. (2004). *La historia de la matemática como recurso didáctico e instrumento de integración cultural de la matemática*. Recuperado de <http://www.xtec.cat/sgfp/llicencies/200304/memories/elementseuclides1.pdf>
- Hernández, A (2015). *Estudio de Francis Bacon* [Fotografía]. Imagen Online. Recuperado de: <https://www.arquine.com/diagrama/>
- Hrdlicka, A (s.f). El rezo [ilustración]. En: Lenz. Grupo LeLibros.
- Hrdlicka, A (s.f). Los pies elevados de Lenz [ilustración]. En: Lenz. Grupo LeLibros.
- Hrdlicka, A (s.f). Los pies elevados de Lenz [ilustración]. En: *Lenz*. Grupo LeLibros.

- Hrdlicka, A (s.f). Persecución de Lenz [ilustración]. En: *Lenz*. Grupo LeLibros.
- Izas (2012). *Georg Büchner: Lenz*. Una libro al Día. Tomado de:
<http://unlibroaldia.blogspot.com/2012/01/georg-buchner-lenz.html>
- Klee, P (2007). *Teoría del arte moderno*. [Traducido al español de *Théorie de Part moderne*].
 Buenos Aires: Cactus.
- Lyotard, J. F. (2001). *Discurso figura*. Barcelona: Paidós.
- Lyotard, J. F. (2006). La ceguera necesaria. En A. Chaparro (ed.), *Los límites de la estética de la representación* (p.121-139). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Maybury, J & MacDonald, A (1998). *El amor es el demonio* [Película]. Reino Unido: Golem distribución
- Maybury, J & MacDonald, A (1998). La excitación por un grito de horror [Captura, Min: 27:52].
 En: *El amor es el demonio* [Película]. Reino Unido: Golem distribución.
- Maybury, J & MacDonald, A (1998). La sangre como caos Pre pictórico [Captura, Min: 11:35].
 En: *El amor es el demonio* [Película]. Reino Unido: Golem distribución.
- Merleau-Ponty, M. (s.f). *La duda de Cézanne*. Revista de Filosofía. Recuperado de
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/1973/968>
- Millet, J (1871). *A Norman Milkmaid at Greville* [Pintura]. Los Ángeles: Museo de arte.
 Recuperado de: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=119099
- Monet, C (1877). *La Gare Saint-Lazare* [Pintura]. Francia: Museo de Orsay. Recuperado de:
<https://smarthistory.org/monet-the-gare-saint-lazare/>
- Munch, E (1883). *El grito* [Pintura]. Noruega: Museo Nacional de Oslo. Recuperado de:
<https://historia-arte.com/obras/el-grito>
- Olalla, P (s.f). *Plano geométrico de la última cena* [Pintura editada]. Imagen Online. Recuperado de: <https://conscienciadespierta.wordpress.com/2015/10/07/prosa-al-reencuentro-con-las-musas/>

Pabón, C (s.f). Crueldad, doble y acto creador. *En: Flores a su tumba*. México: Biblioteca Magna.

Pinterest (s.f). *Plano geométrico Catedral de Notre Dame*. Recuperado de:

<https://www.pinterest.ph/pin/567735096768033385/>

Rendón, A (2010). *Plano geométrico de la obra Crucifixión* [Pintura editada]. Imagen Online.

Recuperado de: <https://alvarengomez.wordpress.com/2010/09/01/crucifixion-de-san-pedro-caravaggio/>

Schérer, R., & Hocquenghem, G. (1987). Visiones: por qué los geómetras tienen visiones. En

Schérer, R., & Hocquenghem, G. *En El alma atómica: para una estética en la era nuclear* (67-79). [Traducido al español de L'ame atomique]. Barcelona: Gedisa.

Spinoza, B (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Ediciones Orbis, S. A.

Van Gogh, V (1886). *Jarrón con amapolas rojas* [Pintura]. *Estados Unidos*: Hartford,

Connecticut. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/jarr%C3%B3n-con-amapolas>

Van Gogh, V (1890). *Campo de trigos con cuervos* [Pintura] Países Bajos: Museo Van Gogh.

Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/trigal-con-cuervos>

Van Gogh, V. (1980). *Cartas a Theo*. Barcelona: Colección Idea Universitaria. Recuperado de

<https://tintaguerreresdotcom.files.wordpress.com/2015/09/vincent-van-gogh-cartas-a-theo.pdf>

Velásquez, D (1650). *Inocencio X* [Pintura]. Roma: Galería Doria Pamphili. Recuperado de:

<https://www.artehistoria.com/es/obra/inocencio-x>

Velásquez, D (1656). *Las meninas* [Pintura]. España: Museo el Prado. Recuperado de:

<https://www.artehistoria.com/es/obra/la-familia-de-felipe-iv>

Vermeer, J (1660-61). *La ciudad de Delft* [Pintura]. Países Bajos: Mauritshuis. Recuperado de:

<https://www.artehistoria.com/es/obra/vista-de-delft>