

Índice

CIERTAS MIRADAS

- 8 **Presentación**
José Fernández Vega
- 11 **¡Ah! Manet... (¿Cómo construyó Manet “Un bar aux Folies-Bergère”?)**
Thierry de Duve
- 20 **¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacan**
Luciano Lutereau
- 29 **Imágenes paganas. Una nota sobre el pensamiento de Georges Bataille y la pintura rupestre**
Julián Fava
- 33 **Deleuze y el pensamiento sensible**
Guadalupe Lucero

REVISANDO LOS 60

- 39 **A propósito [de la memoria] del arte político**
Jaime Vindel
- 48 **Destrucción de mis obras en el Impasse Ronssin - París - junio 6 de 1963**
Marta Minujín
- 56 **Mirando el cielo de Buenos Aires**
Olivier Debroise

RESEÑA DE LIBRO

- 60 **¿Una altermodernidad centrípeta? (sobre *Radicante*, de N. Bourriaud)**
Syd Krochmalny

Deleuze y el pensamiento sensible

El vínculo entre la filosofía de Gilles Deleuze y las prácticas artísticas es tan íntimo como escurridizo. Resulta, sin embargo, posible encontrar algunos tópicos que sitúan el pensamiento sobre el arte del filósofo francés remontando la mirada hacia autores clásicos de la teoría estética como Kant y Nietzsche. Pero el fundamento conceptual de Deleuze se ubica siempre del lado de los propios artistas.

Guadalupe Lucero¹

Extraer antes que abstraer

A propósito de una invitación al IRCAM², y luego de escuchar una serie de obras escogidas por Pierre Boulez³, Gilles Deleuze explica lo que considera que debe hacer con ese material en tanto filósofo. Ante todo, no se trata de utilizar las obras como *ejemplos musicales* para explicar un concepto abstracto de tiempo, sino que se trata de “extraer los perfiles particulares de tiempo (...) hacer una cartografía de las variables”⁴. ¿Qué quiere decir esto? No abstraer sino extraer. Esta parece ser la lógica deleuziana en relación con el arte en general. Y entonces, ¿qué distingue la abstracción de la extracción?

En el primer capítulo de su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*,⁵ Deleuze afirma que la pintura es el intento de escapar a la figuración, a la ilustración; y para escapar tiene dos caminos: la abstracción –salir gracias a la forma pura– o la extracción –salir hacia lo *figural*–. La diferencia entre una y otra es que la abstracción se dirige al cerebro y la extracción se dirige al sistema nervioso.

¿Qué significa que la extracción se dirija al sistema nervioso? El sistema nervioso no es aquí otra cosa que la carne sensible, toda la superficie corporal que recibe sobre sí misma los estímulos sensibles. En *Imagen-movimiento*, su libro sobre el cine, el sistema nervioso será asimilado a una placa fotográfica. Extraer es entonces una manera de aislar,

1> **Guadalupe Lucero** es becaria doctoral del CONICET. Investiga sobre el vínculo entre Deleuze y la música y es docente de Estética en la UBA y en el IUNA.

2> Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. Se trata del centro de investigación musical especializado en música contemporánea más importante de Francia y un referente ineludible en el

desarrollo de la música contemporánea a nivel internacional.

3> Las obras en cuestión eran el *Concerto de chambre* de György Ligeti, *Dialogue du vent et de la mer* de Claude Debussy, *Modes de valeur et d'intensité* de Olivier Messiaen, *A Mirror on Which to Dwell* de Elliott Carter y *Éclat* de Pierre Boulez.

4> Gilles Deleuze, “Rendre audibles des

forces non-audibles par elle-mêmes” en *Deux régimes de fous*, Minuit, París, 2003, p. 143.

5> G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002. Acaba de distribuirse en Buenos Aires una segunda edición de este libro.

del mismo modo que la fotografía aísla la luz. Pero no se trata de aislar unidades formales, métricas, numéricas, lógicas, como sucede en un proceso de abstracción, sino de extraer intensidades sensibles. Extraer eso que el sistema nervioso puede sentir.

Si bien podemos considerar que el comienzo de un giro en el uso que Deleuze hace del arte se encuentra en *Kafka. Por una literatura menor*, escrito junto con Félix Guattari en 1975, es recién en *Mil mesetas* (1980), también en colaboración con Guattari, donde quizás comience claramente un uso particular de las prácticas artísticas que derivará en aquello que se ha llamado la etapa *estética* de su pensamiento⁶. Se trata en dicha etapa de la práctica de *extracción* de conceptos. La extracción implica la determinación de una intensidad sensible, en relación con un cuerpo sintiente. En el caso del vínculo entre arte y filosofía se tratará de la extracción de los conceptos propios del arte, conceptos de sensación, que puedan resonar en el sistema filosófico. La finalidad del arte es, para Deleuze y Guattari, “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto que percibe, arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”⁷. Gracias a su independencia respecto de los estados de cosas con los que se vincula, la obra puede sostenerse a sí misma como un ser de sensación. Que la obra *se sostenga* es un tópico común respecto de la evaluación del éxito de una obra. Y respecto de esta posibilidad de sostenerse, la obra es definida en *¿Qué es la filosofía?* como *monumento*. No un monumento del pasado. La inmutabilidad monumental, aquello que se muestra en una obra y que permanece incluso más

allá de su destrucción física, es lo que la obra *extrae*, a saber, un modo de aparecer concreto que subsiste más allá del objeto que aparece, una sensación que subsiste y que adquiere plena existencia más allá de los sujetos concretos que la experimentan. A propósito de *Los pájaros* de Hitchcock, Deleuze hablaba de un mundo *pajarizado*. El percepto no es lo que los hombres sienten en relación con unos pájaros enloquecidos, sino ese ambiente que atraviesa diagonalmente el film y que expresa un *devenir-pájaro* del mundo.

Una lógica de “extracción” afectiva rige el encuentro desigual entre arte y filosofía. Si la filosofía opera la extracción, es para devolver al arte un espacio que ella misma había limitado: aquel de la estética en su sentido más clásico, el de una disciplina obsesionada por el mundo de la sensibilidad y de la percepción. “Una percepción expandida, esa es la finalidad del arte”⁸ y expandir la percepción es “hacer visibles fuerzas invisibles”⁹, “hacer sensibles, sonoras, fuerzas de ordinario imperceptibles”¹⁰. He aquí el punto en el que el arte resulta crucial para Deleuze: llevar la sensación hasta el límite en el que se encuentra al borde de su propia disolución, llevarla más allá de sí misma, arrastrarla hasta hacerla tambalear fuera del cuerpo que la hace posible, en fin, deshacer ese cuerpo para dejar ascender una *Potencia casi invivible*.

Telón de fondo: Kant y Nietzsche

Como sucede con casi todos los filósofos de su generación, Deleuze también articula su pensamiento entramándolo con la producción artística y literaria. Pero este lazo estrecho no implica nunca en su concepción

6> Cf. M. Morey, “Prólogo a la edición castellana” de G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.

7> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona,

1993, p. 168.

8> G. Deleuze, “Occuper sans compter: Boulez, Proust et le Temps” en *Deux régimes de fous*, ed. cit., p. 276.

9> G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de*

la sensación, ed. cit., p. 64

10> G. Deleuze, “Occuper sans compter...”, ed. cit., p. 278.

una apuesta por el desdibujamiento –ya sea de uno en otro, o bien de uno sobre otro–, del pensamiento filosófico y el pensamiento literario o artístico. Tampoco encontraremos en Deleuze el desarrollo de una *teoría estética* o de una *filosofía del arte* en términos disciplinares. Ahora bien, si no se busca hacer *filosofía del arte*, ¿para qué intentar un encuentro con la pintura? ¿Para qué, en tanto que filósofo, escribir sobre pintura? En las clases dedicadas a esta problemática, Deleuze indica: “No estoy seguro de que la filosofía haya aportado algo a la pintura. (...) Me gustaría más bien plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo que aportar a la filosofía”.¹¹

Sin embargo, ¿se trata sólo del mero encuentro entre esas prácticas heterogéneas que son para Deleuze la filosofía y el arte? Existe un trasfondo propiamente filosófico que rige y condiciona dicho encuentro. Si quisiéramos trazar el mapa de la aventura estética deleuziana, encontraremos que, a pesar de la dispersión de las referencias, de la ausencia de una teoría estética programática y de la variedad de temas que aborda, hay en ella una apuesta deudora de las grandes teorías estéticas. Un capítulo de su libro sobre Bacon se titula “Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura”. Podríamos, quizás, parafrasearla así: *cada filósofo del arte resume a su manera la teoría estética*. La cuestión es, ¿en qué sentido? ¿Cómo se tramitan esas filiaciones? Tomando como punto de partida el texto sobre Bacon, podemos señalar, al menos, una doble filiación. En primer lugar, Deleuze busca llevar las posibilidades de percepción más allá de sus propios límites. Y llevar los sentidos hasta donde ya no pueden operar implica un gesto casi kantiano. Recordemos que en la *Crítica del juicio*, Kant, luego de

determinar que el juicio de belleza se basa en el libre juego, armónico, de las facultades del entendimiento y de la imaginación, ve necesario pasar a otro tipo de juicio, a otro tipo de goce estético, vinculado ya no con la belleza, sino con el sentimiento de lo sublime. En lo sublime ya no hay armonía, porque, ante el vasto espectáculo de un fenómeno de la naturaleza, inmensamente potente y caótico (el típico ejemplo kantiano para lo sublime “dinámico”), la imaginación pierde su capacidad comprensiva. Para que el acto de comprensión se complete, la razón ejerce su violencia e impone una idea. En el juicio de belleza el proceso era diferente. Si la imaginación puede seguir sumando una imagen tras otra, infinitamente, entonces, para percibir *algo*, es necesario un movimiento de contracción. Se evita así la disolución de la imaginación en el caos gracias a la posibilidad de encontrar una medida. Deleuze llama *ritmo* a la condición de posibilidad de esta medida.

El ritmo es una medida que cambia permanentemente, cambia con cada objeto. Para cada objeto existe un ritmo formal, la forma de una finalidad, que permite completar el acto de aprehensión¹². En cambio, en lo sublime, la imaginación es puesta frente a su propio límite. No hay armonía, no hay medida posible. Sólo la razón puede dar, *violenta*mente, asistencia a la imaginación que se halla fuera de sus goznes. Aquí la violencia es necesaria para poder cortar el movimiento de aprehensión.

El rol de la imaginación en lo bello y lo sublime kantiano es quizás el punto de partida de muchas de las reflexiones deleuzianas sobre el arte, particularmente aquellas sobre la pintura y la música. Caos y ritmos: vemos aquí la dinámica que regirá los conceptos centrales con los que Deleuze abordará tan-

11> G. Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama* (edición de clases), Cactus,

Buenos Aires, 2007, p. 21.

12> Cf. G. Deleuze, *Kant y el tiempo* (edi-

ción de clases), Buenos Aires, Cactus, 2008, pp. 86-87.

to el pensamiento musical como el pictórico: el *ritornelo* (desarrollado en el capítulo homónimo de *Mil mesetas*) y el *diagrama* (analizado a propósito de Francis Bacon). En ambos casos se trata de modos de respuesta al caos, modos de hacer frente al caos para que no lo devore todo. Es por ello que el vínculo entre ritmo y caos será reencontrado sucesivamente en Klee, en Cézanne, en Boulez. Pero a través del concepto de *diagrama* Deleuze da cuenta, asimismo, del extremo opuesto al caos, extremo que debe ser conjurado en primer lugar. El pintor no se enfrenta a la tela en blanco, como tampoco el escritor se encuentra ante la página en blanco. El artista se enfrenta a una tela ya poblada por clichés que deberá borrar; deberá hacer crecer el desierto en la tela. Pero hay un riesgo: que todo caiga en el caos. “El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo”¹³. Hay que hacer crecer el desierto, pero detectar allí las líneas de fuerza, los ritmos: esta es la tarea del pintor. Entonces, si la estética deleuziana tiene este origen *kantiano*, resulta necesario asimismo llevar este punto de partida preliminar a otra estepa, la nietzscheana. Se trata de dirigir los estímulos al sistema nervioso, y no al cerebro, se trata, por lo tanto, de reconducir el problema estético al fundamento sensible. Hay que aspirar a una *fisiología del arte*, como aquella que esbozaba Nietzsche en sus últimos escritos, donde una nueva embriaguez aparecía como fundamento de todo “hacer y contemplar estéticos”. Esta embriaguez, que intensifica la “excitabilidad de la

máquina entera”, no es más que una “intensificación de las fuerzas”¹⁴. Y justamente si algo en común tienen las artes es el problema de “captar las fuerzas”¹⁵. Pero Deleuze reconoce la especificidad de las prácticas artísticas, y a tal punto que puede decirse que también encontramos en su pensamiento una defensa de la autonomía de cada una de las artes, y de éstas entre sí en tanto que cada una desarrolla problemas concretos y específicos.¹⁶ En los escritos de Deleuze se dice, por ejemplo, que la pintura es esencialmente histórica, mientras que la música sería esquizofrénica. La referencia a una fisiología o una psicología del arte quizás nos permita comprender el uso que se hace de estos términos. Jacques Rancière vincula la cuestión del carácter histórico de la pintura con la noción de justicia. Pero podemos considerar que, si se trata de *hacer justicia a lo sensible como tal*, no es bajo la lógica platónica de la *República*, como supone Rancière¹⁷, sino más bien mediante una vía godardiana. “No una imagen justa, sino justo una imagen”, afirmó Jean-Luc Godard. ¿Qué significa esto? Si se habla de “justicia” a propósito del movimiento de desfiguración implícito en el carácter histórico de la pintura no es para plantear el problema de la legalidad¹⁸. Si el problema de la jurisprudencia era lo que animaba el análisis kantiano, aquí es necesario avanzar sobre esa otra superficie de la estética deleuziana que se abre hacia Nietzsche. *Justo una imagen* que no nos arroja al problema de la representación; justo una imagen que *inviste* al ojo para convertirlo en un órgano “polivalente y transitorio”¹⁹. Un cuerpo lleno de ojos. No se trata

13> G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ed. cit., p. 104.

14> Cf. F. Nietzsche, “Incursiones de un intempestivo” en: *Crepúsculo de los ídolos*, Buenos Aires, Alianza, 1998, pp.96-97.

15> G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ed. cit., p. 63.

16> Cf. G. Deleuze y F. Guattari, *Mil*

mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, Valencia, 1988, p.299.

17> Cf. Jacques Rancière, “¿Existe una estética deleuziana?” en E. Alliez [comp.], *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*, Cali/Medellín, revista “Se cauto”/ revista Euphorion, 2002.

18> Recordemos que en el estudio dedicado a Kant Deleuze piensa en

profundidad el problema de la legalidad y del carácter legislador de cada una de las facultades en las distintas críticas. (Cf. G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, París, PUF, 2004.)

19> Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ed. cit., p. 59.

de la referencia a una psicoanalítica del arte, se trata de una psicología o una clínica estética en los términos en los que Nietzsche quizás pensaba *El caso Wagner*.

Lo que dicen los artistas

Ahora bien, si este es probablemente el trasfondo filosófico en el que se inserta la estética deleuziana, también es necesario señalar el procedimiento que le es más propio. Para abordarlo nos detendremos aun un momento en este detalle de la “histeria”. Para un lector de Deleuze resultará extraño el uso de este término tan psicoanalíticamente connotado para pensar la pintura.

¿Por qué hablar de histeria? Si se utiliza este término, es para ser fiel a Francis Bacon. Deleuze será fiel a Bacon a riesgo de que toda su estética tambalee hacia la interpretación menos deseable. En su trabajo sobre el pintor, Deleuze analiza el concepto de histeria hasta dotarlo de caracteres propios, “baconianos”, intraducibles. Es una señal de respeto: los artistas son los que saben lo que hacen, y este es quizás el procedimiento estético más notable en Deleuze: tomar muy en serio la palabra de los artistas.

En el capítulo seis de su libro sobre Bacon, titulado “Pintura y sensación”, Deleuze se refiere a Cézanne como al artífice del concepto de sensación que él mismo quiere utilizar.²⁰ Y la sensación sería, para Cézanne, el complejo sintiente-sentido. Unidad del sujeto y el objeto en la membrana que es la sensación. Vemos aquí el gesto deleuziano: hacer una *lógica de la sensación* requiere de la referencia no a los padres de la estética, sino a los pintores, vale decir, al modo cómo un pintor configura su propia *lógica de lo sensible*.

El libro sobre Bacon es propedéutico desde el punto de vista del método de análisis artístico. Se trata en él de analizar una obra

—más tarde, en otra obra, será una práctica artística como el cine— avanzando sincrónicamente desde lo más simple hacia lo más complejo y utilizando la periodización como andamiaje endeble cuyo uso es provisorio y está dirigido a conseguir la determinación de los elementos genéticos del conjunto de un corpus. Se trata de abordar ontológicamente la historia del arte, es decir, trazar una historia en la que la cronología esté al servicio de una lógica de las imágenes y que, por lo tanto, pueda ser trastocada o reconstruida. La determinación de estos elementos permitirá avanzar de lo más simple a lo más complejo, ya sea desde el punto de vista de las sensaciones o desde el punto de vista de los signos. Entonces, entrar en el mundo de Bacon para desarrollar una “lógica de la sensación” dista de la práctica del “análisis”. Se trata más bien de un trabajo de captura conceptual. Deleuze no se ubica frente a los cuadros para realizar una descripción más o menos profunda de lo que allí ve y de sus vínculos con la historia de la pintura y de las ideas. Más bien sigue de cerca los escritos y los cuadros de Bacon, para extraer, de la reflexión que el propio Bacon hace de su obra, esos conceptos que permiten articular un discurso sobre la sensación.

Deleuze repite esta estructura en sus escritos sobre cine, y en los pocos escritos sobre música que encontramos dispersos en su obra. Podríamos decir, por ejemplo, que lo mismo sucede respecto de la interpretación de la obra de Olivier Messiaen. La piedra fundamental de lo que sería posible circunscribir como una *estética musical* en Deleuze se encuentra en el uso y desarrollo de algunas intuiciones del compositor francés, particularmente en sus trabajos sobre los pájaros. No es posible pensar la génesis territorial del ritornelo sin anclarla en el ca-

20> Cf. *Ibid.*, 43-44.

rácter territorial del canto de los pájaros, en el señalamiento de un arte primero y no humano en el animal, y algo similar sucede en la lectura que se hace de los escritos teóricos de Boulez, particularmente en el último capítulo de *Mil mesetas*. Los conceptos que el creador de *Pli selon pli* pensó a propósito del modo de ocupación del espacio-tiempo en la música, y que llamó espacio liso y espacio estriado, adquieren en el capítulo señalado el carácter de conceptos centrales para pensar la ocupación nómada y sedentaria del territorio.

En la advertencia a la segunda edición de *Proust y los signos*, se indica que “la obra de arte no se limita a interpretar o a emitir signos por interpretar; los *produce* mediante procedimientos determinables”²¹. Se trata de una autonomía de acción: el arte *hace* algo que le es propio. Y es por eso que, para determinar los fundamentos de ese *hacer*, Deleuze recurre aquí a la fuente que considera más efectiva, es decir, a los propios artistas hablando de su obra. Se trata de dar un salto: leer los escritos teóricos de los artistas como un filósofo lee a Kant buscando en ellos el despliegue de sus propias líneas de fuerza. En las últimas frases del segundo tomo de los escritos sobre cine, Deleuze afirma, respecto de los artistas, que “nadie habla mejor que ellos de lo que hacen”²². No obstante, la teoría del cine, la teoría de las artes visuales o de la música, al *hacerse* se convierten en algo distinto del cine, de la pintura o de la música, ya que la teoría trata sobre los *conceptos* de las artes. Pero, aun así, este desborde del arte sobre la teoría no desemboca en la necesi-

ria conquista filosófica de ese espacio.

Ocurre justamente al revés. A menudo Deleuze *reencuentra* sus propios conceptos recurriendo al arte²³. Es a través de la reflexión sobre el arte, de la dificultad y, al mismo tiempo, de la necesidad de crear conceptos que den cuenta de un hacer sensible, como llegamos a la pregunta general sobre el objeto de la filosofía.

¿Qué es la filosofía?, título y problema formulado explícitamente en el último libro que Deleuze publica junto con Guattari. La filosofía no ocupa el espacio indeterminado de la reflexión sobre cualquier tema: “No es reflexión porque nadie necesita filosofía alguna para reflexionar sobre cualquier cosa: generalmente se cree que se hace un gran regalo a la filosofía considerándola el arte de la reflexión, pero se la despoja de todo, pues los matemáticos como tales nunca han esperado a los filósofos para reflexionar sobre las matemáticas, ni los artistas sobre la pintura o la música; decir que se vuelven entonces filósofos constituye una broma de mal gusto, debido a lo mucho que su reflexión pertenece al ámbito de su creación respectiva.”²⁴ Si la filosofía no es espacio de reflexión ni del consenso, sino la actividad creadora del concepto, el arte tampoco se pierde en la pregunta ontológica por su modo de ser, sino que es la actividad creadora de otro tipo de problemas, aquellos íntimamente vinculados con la creación de sensación. Vemos aquí cómo se configura el campo de la discusión. La autonomía del arte no se encuentra gracias a una suerte de plegado o vuelco hacia una filosofía del arte, sino en su furiosa esteticidad.

21> G. Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 7.

22> G. Deleuze, *La Imagen-Tiempo. Escritos sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986, p. 370.

23> Véase, en este sentido, la referencia al concepto de *desterritorialización* en relación con el *outlandish* de Melville en *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 3 videos, Ed. Montparnasse, Arte Vidéo, 1997,

especialmente letra “a” como “animal”.

24> G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, ed. cit., p. 12.