

Lectura sobre la inmanencia, la representación y la visibilidad de la imagen, entre Gilles Deleuze y Jacques Rancière

A Reading on Immanence, Representation and the Visibility of Image, between Gilles Deleuze and Jacques Rancière

Bárbara Muñoz Porqué

Universidad de Chile
barbaramunoz@gmail.com

Recibido: 28-05-12
Aceptado: 15-06-12

Resumen

Realizamos un recorrido por categorías teóricas que construye Deleuze sobre el hecho pictórico: el diagrama, la apariencia, la distinción entre visión táctil y visión óptica, la borradura de la referencialidad narrativa, y el cambio en el concepto de inmanencia. La noción del cuerpo aparecerá ligada a la sensación como experiencia confrontada al conocimiento, donde ocurren los traspasos y afecciones entre el cuerpo receptor y el mundo exterior. Idea que nos sugiere la existencia de un 'cuerpo de la obra' en tanto organismo autónomo en cuya superficie se advierten los modos operatorios de sus sentidos. Nos adentraremos en las tensiones producidas entre la imagen pensativa en Rancière y lo impensado en Deleuze, y en el concepto de presencia como vía para deshacer las semejanzas de lo simbólico, como aproximación hacia lo no visible de la imagen. Distinguiremos las interrelaciones entre la representación y la percepción, entre el simulacro y los regímenes de la visibilidad contemporánea.

Palabras clave:

Representación, sensación, inmanencia, pensatividad.

Abstract

This study reviews the theoretical categories constructed by Deleuze regarding pictorial facts: diagram, appearance, the distinction between tactile and optical vision, the erasure of narrative reference and the change in the concept of immanence. The notion of the body will appear tied to sensation as experience confronting knowledge, where transfers and affections occur between the receiving body and the outer world, an idea that suggests the existence of a "body of the work" as an autonomous organism on whose surface the operating modes of the senses are noticed. The study will go into the tensions produced between the thoughtful image in Rancière and the unthought in Deleuze, and in the concept of presence as a route for undoing similarities to the symbolic, as an approach to what is not visible in the image. The study distinguishes the interrelations between representation and perception, between simulation and regimes of contemporary visibility.

Key words:

Representation, sensation, immanence, thoughtfulness.

1. El hecho pictórico, el cuerpo y la sensación: una frontera

El concepto de diagrama elaborado por Gilles Deleuze (1925-1995) se encuentra atravesado por el desarrollo de categorías que participan en el hecho pictórico, tales como la catástrofe, la modulación, la intensidad y todos aquellos elementos que configuran el proceso de creación. En primer lugar, el autor nos ubica en un tiempo anterior al acto de pintar, se trata, pues, del estado previo a la materialización de la obra, donde surgen el caos, el abismo y la armazón de la tela. Deleuze concibe el diagrama, vía Paul Cézanne y Francis Bacon, como un espacio que anula y remueve el cliché —aquello que está dado previamente— que rodea a la pintura. Al cliché lo constituyen las remisiones al mundo exterior que representan alguna historia. El filósofo señala que «la lucha contra el cliché es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa. Un cuadro no tiene nada que figurar y nada que contar» (Deleuze, 2008, p. 65). A través de este caos, es que se origina la figura en el diagrama, la cual articula dos momentos de la creación visual: el momento pre-pictórico y el hecho pictórico.

En el texto de Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, la pintura es concebida como la operación por medio de la cual se manifiestan cosas invisibles; deja de ser el procedimiento mimético de la figuración. Por el contrario, su tarea es ahora capturar fuerzas que se reflejen en la materialidad de la obra, es decir, construir un fenómeno cambiante: la apariencia. Es por ello que el acto de pintar «ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza» (Deleuze, 2008, p. 69). Así pues, afirma el pensador, los pintores no transforman, sino más bien de-forman; componen la imagen-presencia al desarmar la semejanza.

Advirtamos, en este punto, cómo funcionan las definiciones que el autor plantea a través de las dualidades entramadas por las palabras, es decir, la diferenciación entre paridades conceptuales: el hecho y el dato, lo óptico y lo manual, lo visible y lo invisible, moldear y modular, etc. Por un lado, del hecho pictórico emerge la imagen —a diferencia del dato, que es aquella realidad visual que existe con antelación fuera de la pintura—, por otro, encontramos la tradición de la condición óptica en pintura, que ejerce un dominio del ojo sobre la mano. A continuación, éste se independiza y es entonces cuando el acto de pintar abandona la línea-color y se convierte en un acontecimiento táctil y expresivo de manchas y trazos. Por último, moldear es una operación de superficie que confiere forma definitiva a la materia, se impone des-

de afuera y produce semejanzas (Deleuze, 2008, p. 153). En cambio, la modulación consiste en una operación estética que transporta relaciones internas, provocando, por medio de la luz y el color, similitudes por medios no parecidos para hacer presente a la figura.

Al analizar los aspectos claves que rigen al arte egipcio, Deleuze toma como matriz principal el carácter plano de su pintura; espacio donde sus distintos elementos conviven en un mismo nivel de la imagen. Fondo, contorno y figura habitan dentro de una superficie única. Bajo las coordenadas del bajo relieve y de la geometría, sus aspectos pictóricos estarán determinados por la linealidad y la armonía de las esencias. Qué tipo de vinculación se establece entre Bacon y la figura egipcia, se interroga el autor. Pues bien, precisamente, esta correspondencia se da en la distinción e interdependencia entre contorno y forma. En el pintor irlandés, existe una división de los tres componentes pictóricos: el fondo como color liso, diferenciado de la figura aislada, y cuyo contorno, autónomo, relaciona y comunica los dos primeros aspectos mencionados (Deleuze, 2008, p. 181). Ahora bien, en *Francis Bacon, lógica de la sensación*, la lectura sobre el contorno se agudiza al ser pensado como un espacio de intercambios, un intersticio en donde la figura, el color y la estructura comparten sentidos imbricados entre sí (Deleuze, 2009b, p. 23). La pintura de Bacon, por sus figuras deformadas, los movimientos de caída de la carne y la fuerza de sus sensaciones, integra un interregno entre la condición humana e inhumana, el artificio y la naturaleza, la metamorfosis recíproca entre ser y espíritu; «una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad entre el hombre y el animal» (Deleuze, 2009b, p. 30). Además, en este espacio de contradicciones acopladas, la pieza de carne y los huesos producen tensiones rítmicas y visuales en la figura.

En la *Pintura. El concepto de diagrama*, encontramos el contrapunto que se establece entre la visión óptica y la visión táctil como confrontación de dos perspectivas que permiten abordar el hecho pictórico. En dicho texto, Deleuzecita al historiador del arte Alois Riegl, quien distinguió una visión óptica de una 'háptica', de 'hapo', vocablo griego que significa 'tacto' (2008, p. 204). Entonces, Deleuze propone una suerte de 'tacto del ojo', construyendo la idea de un 'tercer ojo' cuya vista aproxima a la forma y al fondo. Por otro lado, en el arte egipcio prima la individualidad de la imagen, al contrario del arte griego donde la línea colectiva se configura a partir de la idea de organismo. La línea individual será desbordada en sus límites por la grupal, mientras que la luz se desencadenará en función de un fondo desde el cual emergerá la imagen.

Después, y a partir de Cézanne, el modelo sobre el contorno táctil y óptico será sustituido por un espacio y una modulación propia del color. Este espacio es el resultado de las mezclas, intercambios y gradaciones entre la luz y la sombra; es concebido, el contorno, como el conjunto de intensidades y densidades luminosas. En este sentido, Deleuze indica que los dos elementos del color moderno son el 'color estructura', que se traduce y evidencia en la monocromía del color liso, y el 'color fuerza', que se refiere al tema de las carnes. De este modo, el contrapunto entre estructura y fuerza define «el espacio colorista y forma la nueva modulación» (2008, p. 276).

Dentro de este tejido de contrastes vinculantes, Deleuze en su texto sobre Bacon, establece la diferencia entre 'Forma' y 'Figura'. Para el autor, el cuerpo es Figura, no estructura (2009b, p. 29). Le interesa esta noción en tanto le permite describir el movimiento de los cuerpos deformados, estirados y dilatados del pintor, razón por la cual señala que existe un espacio indeterminado y compartido entre el hombre y la bestia. Deleuze define la Figura como «la forma sensible relacionada con la sensación», mientras que «la Forma abstracta se dirige al cerebro» (2009b, p. 41). La sensación se vincula a la disparidad, lo anómalo, lo irregular. Es el fenómeno que causa efectos directos sobre un cuerpo, desmarcándose así del cliché prefabricado de la representación. Irrumpe e interrumpe, la sensación, en la linealidad del relato para desmantelar el orden instituido. «A la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación» (Deleuze, 2009b, p. 45). Alrededor de su eje circulan, además, el ritmo, el afecto y la intuición.

Sobre la sensación, valdría la pena amplificar la discusión hacia los territorios afectivos que visita y revisa Deleuze a propósito de la figura de Baruch Spinoza, para quien las pasiones alegres son aquellas que convienen al cuerpo, se componen con éste al potenciar y aumentar nuestra capacidad de acción, formándose, en consecuencia, una noción común entre dos cuerpos, a saber, una suerte de política de la comunidad. A diferencia de las pasiones tristes, que son las que introducen un elemento de impotencia, no conveniente, a la propia naturaleza del sujeto. La noción común de la pasión alegre, se fragua en el cruce entre lo virtual y lo actual, y su transcurso ocurre en las intersecciones de las preposiciones 'entre', 'en' y 'por'. Señala Deleuze que el oficio de Spinoza consistente en pulir anteojos funciona a manera de metáfora de la siguiente idea: «las demostraciones son los 'ojos del espíritu'» [subrayado suyo] (2009a, p. 23). Aquí, rescata la idea del 'tercer ojo' como aquel que permite atravesar y ver más allá de las apariencias. Paradójica-

mente, si bien la imagen no es más que su propia materialidad exterior, y nada se oculta detrás de ella, un movimiento subterráneo se desplaza y resuena en su interior; se reúnen, pues, el sujeto espectador y las configuraciones exteriores de la imagen.

Por otro lado, la propuesta de Spinoza radica en considerar al cuerpo como modelo superior al conocimiento. Antes que el saber se construya, acontece el afecto. En esta misma línea, se inscribe la concepción según la cual antes de cualquier tipo de creación, se origina un estado pre-ontológico y pre-conceptual como fenómenos que preceden toda elaboración filosófica, subjetiva, artística, etc. La fractura como antelación del pensamiento. Los afectos 'affectus' —modos de pensamiento— son, para Spinoza, las duraciones y variaciones en las que se inscriben los trasposos de una idea o imagen a otra. Una temporalidad, precedente y posterior, entrama y organiza los estados del sentimiento en relación al movimiento interior del sujeto y al de su realidad exterior (Deleuze, 2009a, p. 62). Cabe destacar, sin embargo, que la duración toma en cuenta un comienzo mas no un final, ya que, antes bien, se la piensa como una prolongación de la existencia ilimitada. Deleuze subraya que en Spinoza «todo es cuerpo y espíritu a la vez, cosa e idea» (2009a, p. 85). Asunto en el cual detectamos una suerte de *gramática de las simultaneidades* en el flujo de este pensamiento lleno de correspondencias.

Una de las propuestas de Spinoza en su *Ética* es conjurar las generalidades abstractas, la esencia de Dios, por ejemplo, y así adentrarnos al reino de las nociones comunes, a la realidad de los seres singulares. Panorámicamente, Deleuze interpreta esta obra de Spinoza de la siguiente forma:

La *Ética*, es decir, una tipología de los modos inmanentes de existencia, reemplaza la Moral, que refiere siempre la existencia a valores trascendentes. La moral es el juicio de Dios, el *sistema del Juicio*. Pero la *Ética* derroca el sistema del juicio. [énfasis suyo]. (2009a, p. 34)

Dicha teoría de las afecciones, descarta los valores trascendentes que atentan contra la vida; es el lugar en el que Deleuze ubica a Spinoza, en el de una filosofía de la 'vida'. Desde esta esfera, y en torno a la afección, rastreemos los posibles vasos comunicantes que se establecen entre la dimensión pensativa e impensada de la imagen, y aquello que no es visible en ella. Deleuze escribe que en Spinoza:

(...) las imágenes son las afecciones corporales mismas (*affectio*), las huellas de un cuerpo exterior en el nuestro. Nuestras ideas son, entonces, ideas de imágenes o de afecciones que representan un estado de cosas, o sea, mediante las cuales afirmamos la presencia del cuerpo exterior, mientras nuestro cuerpo siga marcado de este modo. (2009a, p. 95)

En este sentido, una idea no es ajena a la lectura perceptiva que de ella haya realizado el cuerpo. Una imagen, asimismo, está bordeada por los efectos sensoriales, imaginativos y mentales construidos en la mediación entre sujeto y mundo. Este umbral conceptual permitirá ubicarse en el espacio fronterizo donde coinciden imagen e inmanencia.

Giorgio Agamben dedica un ensayo al análisis del último texto de Deleuze, *La inmanencia: una vida...*, donde, en primera instancia, advierte las funciones de los signos de puntuación del título para complejizar las relaciones lógicas, semánticas y lingüísticas contenidas en el enunciado. Los dos puntos, por ejemplo, son el equivalente a esa alteración al interior del concepto de inmanencia que, al mismo tiempo, consiste en la apertura y el repliegue sobre sí. En tanto en el segmento «una vida...» —repara Agamben— está contenida la fuerza que no actúa sino que es la pura potencia de contemplación, propia de la sensación. En este fragmento se condensa, además, la noción de la vida desde su singularidad y virtualidad. Ahora bien, lo que permanece implícito en el enunciado es que la inmanencia no remite a un objeto exterior, ni tampoco queda contenida exclusivamente en el sujeto. La idea de conciencia trascendental es, de esta manera, liberada y desplazada por una suerte de neutralidad impersonal. Las tensiones provocadas entre la tradición moderna sobre la trascendencia y las perspectivas opuestas, se resuelven en el esclarecimiento que el autor hace al definirla como «una fuente que no sale sin embargo fuera de sí misma, y vuelve a verterse en ella en un vertiginoso movimiento sin fin» (Agamben, 2002, p. 72). Repetición, ruptura y continuidad son las instancias temporales de este movimiento oscilante.

En Aristóteles, apunta Agamben, se da la transición de la pregunta «¿qué es?» hacia «¿a través de qué algo pertenece a alguna otra cosa?». Se anuncia en esta interrogante el abandono de los límites de la definición abstracta para acercarse a la apertura de las intermediaciones posibles entre el ser y la cosa. Una filosofía de la inmanencia, se desplaza en función de los intervalos, los

momentos de interrupción donde concurren elementos de naturalezas heterogéneas, con el fin de amplificar los significados de un acontecimiento determinado. La importancia de este encuentro radica en que el intervalo —nos dice Adrián Cangi en su estudio *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular*— posee dos aspectos simultáneos: lo eterno que pueda tener el transcurso de un acontecimiento y la condición encarnada de una sensación, es decir, la intensidad de un estado de cosas, en contraste con el instante, que se lo piensa desde su aislada, acabada y cerrada entidad. La imagen del pensamiento configura la siguiente definición que aquí estamos tratando: «el intervalo entre lo inhumano y lo humano es el dominio del fluir infinito donde irrumpe el acontecimiento» (Cangi, 2011, p. 43).

La interpretación escolástica considera a la inmanencia como aquella actividad que permanece dentro del agente que lo realiza, encontrando en ello su propio fin, como por ejemplo, el querer, el sentir y el entender. Es la permanencia en el fin, y aquello que no existe fuera de la sustancia de la cosa misma. Inmanencia, así entendida, es el término de la acción donde se resuelve el acto en sí. Posteriormente, asistimos al dislocamiento de dicha concepción en Deleuze, ya que éste la piensa desde un punto extremo e inverso en el cual es, paralelamente, lo orgánico y lo inorgánico, lo pensado y lo impensado, «el afuera y el adentro del pensamiento, el afuera no exterior y el adentro no interior» (citado por Agamben, 2002). Repararnos, de este modo, que reciprocidades y desdoblamiento al interior de la categoría se producen en esta nueva imagen registrada por el pensamiento.

2. Fisuras de la representación: en torno a lo impensado y la imagen pensativa

Según Corinne Enaudeau, el imaginario de la Antigüedad estaba regido por una ciencia de la mirada, y no por una teoría de la luz. Esta concepción sostenía que los rayos emanados por el ojo ejercían un predominio sobre los objetos exteriores; se trataba, pues, de una visión activa respecto a la imagen. A través de la percepción, considerada una especie de tacto, se lograba acceder a la materia de las cosas. Nos encontramos, pues, en la disyuntiva que plantea la confrontación entre representación y percepción. Sobre esta última, Enaudeau distingue los dos modelos que en la tradición del pensamiento occidental han imperado: el activo (los seudópodos), y

cuyo movimiento se dirige del ojo hacia las cosas. Vía Séneca y Freud, de lo que se trata en esta percepción es de capturar fuerzas y estímulos para luego proceder a la elaboración de huellas que traducen la ausencia del objeto.

Por otro lado, se halla el modelo pasivo, el de los simulacros, que corresponde a la noción directa que estos ejercen como impresiones de los objetos, y cuyo movimiento opera inversamente, va desde las cosas hacia el ojo (Enaudeau, 1999, p. 107 y ss.). De igual manera, en el texto al que hacemos referencia, la autora subraya que la diferencia entre representación y visión ha radicado en que la primera significa un trabajo de imposición de sentido sobre la figura, mientras que la segunda, aunque también se sabe activa, se vincula a la idea de percepción porque proyecta una forma sobre un accidente sensorial sin saberlo. Así pues, la representación, desde su genealogía clásica hasta la contemporánea, supone una aprehensión, alteración y transfiguración de lo percibido, «no es por tanto un estado, sino una práctica, una técnica, una manera de tratar lo percibido» (Enaudeau, 1999, p. 230-233).

Desde esta perspectiva, la representación es pensada como un espacio límite en el que se producen oscilaciones entre la presencia y la ausencia. Contrariamente a la representación —apunta la autora— la conciencia puede fingir y simular, mientras que la naturaleza, carente de reflexión y de representación, se repliega sobre sí misma y actúa sin artificio. En relación al espectro, éste se define como una imagen ausente, *'eidolon'*, una duplicación del objeto, un desdoblamiento del ser, equivalente al estatuto de la ficción. Aquello que se ha reproducido, es clausurado en su lejanía y se vuelve sensación sobre la idea de concepto. Y «aunque escape de un real del que es el doble, no se evadirá del marco (cuadro, novela, sueño) en que está tomado» (Enaudeau, 1999, p. 46). De este modo, en la idea del simulacro cierta referencialidad y apego al contexto de la aparición de la imagen se mantiene y conserva latente. Lo que opera, entonces, es el descentramiento, «un entrelugar en el que todo ente es simulado» (Cangi, 2001, p. 131). Para el autor, el simulacro desarma el modelo y la ilusión de lo Mismo y de lo Semejante. Para Deleuze, esta será la vía que permitirá el surgimiento de una ontología de lo abierto en la imagen, ahora liberada hacia la multiplicidad de figuras y sentidos posibles. La imagen, entonces, ya no estará fijada ni moldeada por la rigidez de un soporte específico, sino que será concebida como potencia creadora que disloca al pensamiento dominante y lineal de la imagen. En palabras del crítico, la consecuencia de este proceso se sintetiza en el pasaje a continuación: «este movimien-

to supone la des-colonización que produce una imagen no dogmática del pensamiento de las configuraciones de la visibilidad, destituyendo cualquier posición ideal de observación, duplicación y reproducción» (Cangi, 2001, p. 133).

En el estudio que este autor dedica al pensamiento de Deleuze, toma como matriz medular el plano de inmanencia en tanto constituye un espacio ilimitado contrastado con las determinaciones infinitas y finitas de la representación. Pensar y moverse en lo impensado es construir nuevas configuraciones y modos de vida. Para Cangi, esta filosofía es una ontología de lo abierto donde el pensamiento, en el encuentro con el afuera, es trastocado y produce variaciones múltiples de sentido. A su vez, este autor define lo impensado en Deleuze «como el impulso liberador del pensamiento que surge de hender las cosas y las palabras» (Cangi, 2011, p. 32). El plano de inmanencia, desligado del dominio de la referencialidad totalizadora, está asociado a los movimientos de la intuición. Inmanencia y representación, entonces, se contraponen. Para Cangi, «en la representación 'no pensamos todavía', porque algo dogmático, conservador y estereotipado impide el movimiento real para producir un movimiento ilusorio. Pensar no es saber ni ignorar, sino moverse en lo impensado» (Cangi, 2011, p. 37). En este sentido, para que exista una nueva imagen del pensamiento, es necesario atravesar las fisuras de la representación, habitar en la intensidad de lo impensado y acentuar sus vinculaciones con el sin-sentido y con lo sublime, entendido éste como lo desigual e informe. Recordemos que el concepto de lo sublime, desde Pseudo-Longino hasta las tesis elaboradas por el pensamiento estético romántico, se sostiene sobre la noción de un exceso que desborda y transgrede los límites de la representación para devenir lo carente de forma. Es apertura hacia la totalidad; acontece allí donde hace falta la palabra, provocando el éxtasis del pensamiento. Por otro lado, en el pensamiento kantiano, el 'sublime dinámico' se refiere a la fuerza de la irrupción propia de la violencia de la naturaleza, en contraposición al 'sublime matemático', el cual se enlaza a la facultad de lo ilimitado, al pensamiento sobre lo grande y lo absoluto.

Pues bien, en el plano de inmanencia, el pensamiento adquiere sentido al contactarse con el exterior. Materia y pensamiento, ser y pensar no constituyen categorías desligadas, antes al contrario, se concentran en el acontecer de una expresión simultánea. Uno de los ejes gravitantes que atraviesa la filosofía deleuziana, es el hecho de que —según Cangi— en sus planteamientos el simulacro reúne tanto lo virtual como lo actual al acercar-

nos a lo Real que tiene el movimiento de una vida y de un cuerpo (Cangi, 2011, p. 26 y ss.). Que la idea de copia y modelo platónico se deshaga, supone una apertura hacia las fuerzas que condicionan el pensamiento creador de la filosofía. El filósofo argentino nos remite a la concepción platónica de las imágenes, las cuales se dividen en dos tipos. Unas, son las *'eikónes'*, las imágenes-íconos que reproducen un modelo y operan por medio de la duplicación y la reproducción; otras, son las *'phantásmata'*, las imágenes-fantasmas referidas a las apariencias que se aproximan hacia lo ilimitado, y se desprenden de otros regímenes sensibles de lo visible. Escribe Cangique «la función del simulacro es presentar una imagen distinta de lo que ella representa» (2011, p. 142). De este modo, la operación propia del simulacro consiste en diferenciarse de aquello que se muestra en la superficie de la imagen, generando, entonces, percepciones, efectos y afectaciones.

En este punto, e incursionando en territorios contiguos, podríamos extender la reflexión hacia la imagen pensativa en Jaques Rancière, y vislumbrar posibles conexiones con la imagen impensada en Deleuze. La imagen pensativa, desde la fotografía, se halla en una zona de indeterminación donde confluyen y circulan lo pensado y lo no pensado, lo expresado y lo inexpressado, lo presente y lo pasado, lo intencional y lo no intencional, etc. (Rancière, 2010, p. 112). Este concepto de pensatividad consiste en la suspensión de una actividad que conserva, sin embargo, cierta noción sobre los límites de la imagen, ya que es definida como la «tensión entre varios modos de representación», lo cual no significa, necesariamente, un desfundamiento o mutación de la imagen, una borrada total de su referencialidad. El lugar donde Deleuze y Rancière se aproximan es en el uso y sentido que tiene la presencia en ambas reflexiones teóricas. Si en la pintura se trata de dismantelar lo simbólico de las semejanzas para hacer aparecer la presencia de la imagen, Rancière detiene su mirada en un proceso similar. Para él, los dos grandes modelos de la modernidad artís-

tica están determinados por la ruptura estética que supone el traslado del régimen de la representación hacia el régimen de la presencia o de la presentación (Rancière, 2010, p.118). Esto último genera una desvinculación respecto a la lógica de la acción. Y es, justamente, la fractura y la crisis de la imagen-acción la que se plasmará en el cine de postguerra en el cual el hombre ha perdido la fe en la Historia¹. Podríamos aventurar que este extravío también se produce en la imagen por cuanto existe un fuera de campo donde ocurren asociaciones y resonancias con otros espacios y tiempos. Aquello que es visible y tangible en la imagen, a su vez, es apertura hacia lo no-visible. Por otro lado, cabe señalar que el autor mantiene su discurso en la línea de los regímenes de expresión que mezclan y entrelazan códigos, formas y contenidos. Afirma Rancière que «la representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente» (Rancière, 2010, p. 94), idea que evoca cierta inclinación hacia la correspondencia figurativa entre dos imágenes opuestas y en contacto.

En *¿Existe una estética deleuziana?* Rancière intenta responderse la pregunta por medio de un seguimiento a los modos en que opera su pensamiento filosófico-estético. Explora la forma en la que se construyen los argumentos y descripciones visuales, y advierte la articulación entre los movimientos de la razón y del sentir sobre la superficie expresiva de su escritura. Deleuze, al analizar la obra de Bacon, es como si compusiera nuevamente su pintura desde dentro; se interna en el trabajo de la desfiguración de las imágenes, las cuales parecen estar ausentes y, al mismo tiempo, en diálogo con los otros elementos de la escena que configuran. Las fronteras de los contornos son borradas, se precipitan y se vuelven elásticas, maleables, como si un caos las animara por dentro. *La mayor velocidad es el estado de reposo*, diría Samuel Beckett, percepción ésta sobre lo absurdo del movimiento de las figuras que se presiente y anuncia en las constelaciones imaginarias de ambos artistas irlandeses. Entonces, para Rancière esta discusión actualiza el deba-

1 En *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía* (Buenos Aires, 2006), Paola Marrati considera las categorías imagen-movimiento e imagen-tiempo como perspectivas que instauran el pensamiento contemporáneo del cine en el siglo XX. Influenciado por las teorías de Bergson, quien consideraba la materia, la luz y el movimiento como realidades articuladas en una misma expresión configuradora de la imagen, Deleuze incursiona en la reflexión sobre el espacio y el tiempo cinematográficos, y lo que vendría a significar en el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial la fractura de la lógica clásica utilizada para relatar acontecimientos. Desde entonces, no será el mero encadenamiento de las acciones las que estructurarán este lenguaje visual; éste derivará en un nuevo ejercicio de la percepción, que abandona el reino de la conciencia para adentrarse en la realidad inmanente de los objetos mismos como poseedores de sentido. El cine supone, así, tanto una experiencia de la escisión como una ontología de las temporalidades y de las sensaciones del sujeto y de la imagen.

te sobre la noción de estética. Para el pensador, la estética no tiene que ver con la acumulación de conocimientos acerca de obras de arte, ni con una teoría de la sensibilidad sino, por el contrario, con un modo de pensamiento sobre sus potencialidades y procedimientos internos; teniendo en cuenta, también, las afecciones que éstas producen en el receptor. Para Deleuze, Bacon aísla la figura con el fin, no de esencializarla sino de desarticularla de las otras figuras presentes en una pintura y, de este modo, no permitir enlazarla a un relato, a una historia (Rancière, 2002, p. 206). El ejercicio primero de la obra de arte consiste, entonces, en la borradura de toda figuración. Rancière señala que tanto en Platón como en Deleuze, la Idea se contrapone a la *doxa*, que constituye la opinión y el sentido común. Vale la pena recordar que el concepto de estética hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, significará la ruina de la poética, es decir, el desplome y quiebre del universo de la verdad y la identidad que imperaba en las reproducciones de la semejanza (Rancière, 2002, p. 208).

En otro texto, Rancière (2009) aborda los entrecruzamientos entre política y estética como un umbral desde el cual pensar los regímenes de la visibilidad. Nuevamente, vuelve a señalar que el término 'estética' no se vincula a una teoría del arte o del gusto, sino que, más bien, constituye un régimen específico en el pensamiento de las artes. Es la conjunción «entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones» (Rancière, 2009, p. 7). El reparto de lo sensible se despliega, pues, en el espacio donde se entremezclan lo visible y lo no visible, formas de ser del pensamiento y del actuar, etc. El filósofo reconoce que, en relación al arte, existen tres grandes vertientes. En primer lugar, se encuentra el régimen ético de las imágenes, ligado al origen, al uso y al contenido de verdad que contiene una imagen determinada. Aquí se consideran, además, los efectos que una imagen pueda causar a un individuo o a una colectividad. En segunda instancia, se halla el régimen representativo, el cual opera según los procedimientos de la mimesis, y no es considerado como un mecanismo artístico, sino como un régimen de visibilidad de las artes. Y en tercer lugar, Rancière menciona al régimen estético de las artes, el cual se define como un modo de ser sensible de las obras de arte, separándose de la noción práctica de la acción. La singularidad propia de un producto artístico específico, exhibe sus funcionamientos y propone pistas para su interpretación. Escapa de las jerarquías que intenten moldear una única lectura, y asume la mixtura de géneros y soportes

como ejercicios inherentes al arte contemporáneo (Rancière, 2009, p. 20-30).

Sobre la pensatividad de la imagen, resulta pertinente detenernos en la función que tiene el espejo en la obra de Bacon. Para Deleuze, el hecho pictórico consiste en pintar la vibración de una sensación y conferirle temporalidad a los cuerpos que se encuentran en el constante escape de sus figuras por medio de sus deformaciones rítmicas. A su vez, advierte que los cuadros están poblados por la imagen del testigo, los cuales no constituyen meros espectadores, sino imágenes que acentúan la atmósfera de aislamiento de las figuras entre sí. Resalta Deleuze la forma en que los trípticos están diseñados debido a que no existe en ellos progresión alguna de una historia. Están ordenados de forma circular, antes que linealmente (Deleuze, 2009b, p. 77). Ahora bien, la esfera literaria y pictórica nos había acostumbrado a la visión común que éstas comparten en relación al espejo, entendiéndolo como superficie reproductora de la apariencia de lo real. Según esta perspectiva, en la imagen reflejada coexisten, como potencialidad, lo actual y lo virtual, la presencia y la ausencia del cuerpo del sujeto. Es a partir de Bacon que este sentido se modifica, ya que el espejo oscuro será el lugar a través del cual la figura intenta huir. No es ya un espacio donde se reflejen, de manera nítida y transparente, las figuras pictóricas, antes bien, es el lugar donde éstas se esconden para ser descompuestas, desarticuladas, desfiguradas. Esto explica un cambio profundo en las relaciones entre figura y estructura. El movimiento es el contrario: la estructura material en vez de rodear y sujetar a la figura, ahora es ésta la que se desplaza hacia la estructura de la escena hasta el grado extremo de modular y diluirse en el color (Deleuze, 2009b, p. 28).

Durante este recorrido por esta suerte de cartografía, hemos intentando dar cuenta de los aspectos centrales que giran en torno a la imagen pictórica de Deleuze. Los conceptos de diagrama y de contorno, por ejemplo, nos invitan a reflexionar sobre la idea del intersticio o intervalo como instancias que preceden a la elaboración de la obra; asunto que nos conduce, también, a la idea del afecto como antelación a toda conformación del saber. La deformación de las figuras, la captura y el registro de las fuerzas, la modulación del color y la condición manual constituyen, como hemos visto, los aspectos desde los cuales emergerá la figura.

Nos ha interesado, del mismo modo, ese carácter de indecibilidad que habita al interior de las categorías deleuzianas, ese espacio borroso donde se encuentran naturalezas heterogéneas en tensión y constante in-

tercambio. Por otro lado, e igualmente significativo, nos detuvimos con Spinoza en la dimensión del cuerpo y sus sensaciones, momento que nos permite prolongar la discusión y proponer una nueva lectura del hecho pictórico. Se trata, pues, de proyectar y tramar la existencia de un 'cuerpo de la obra', autónomo, que respira y es consciente de su propia complejidad. Un 'ser de sensación' singular que acontece e irrumpe en la ilustración que supone toda narración. Idea esta última relacionada con el traslado que supuso el pasaje de la imagen-acción hacia la imagen-percepción como otra modalidad temporal. Así pues, las imágenes, son concebidas como afecciones corporales que suscitan efectos sobre el sujeto receptor. Luego, nos acercamos al tejido que componen las relaciones entre mirada, representación y percepción, lo cual nos aproximó a la vitalidad de la noción de espectro y simulacro de la teoría de la presencia y de la pensatividad de la imagen. Por último, y desde Rancière, valoramos su categoría sobre la estética y la imagen pensativa, en la cual encontramos vecindades respecto al movimiento de una filosofía de lo abierto que fuerza a sentir lo impensado como postura inaugural de un nuevo modo de pensamiento sobre las vinculaciones entre el mundo, el ser y las visibilidades.

Referencias

- Agamben, G. (2002). "La inmanencia: una vida..." En *Gilles Deleuze. Una vida filosófica. (Encuentros Internacionales Gilles Deleuze)*. Alliez, Eric, ed. Rio de Janeiro-Sao Paolo, del 10 al 14 de junio de 1996. Consultado el 5 de marzo de 2012.
- Cangi, A. (2011). *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular*. Buenos Aires: Quadrata.
- Enaudeau, C. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2009a). *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2009b). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- _____ (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Marrati, P. (2006). *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom.
- _____ (2002). "¿Existe una estética deleuziana?" En *Gilles Deleuze. Una vida filosófica. (Encuentros Internacionales Gilles Deleuze)*. Alliez, Eric, ed. Rio de Janeiro-Sao Paolo, del 10 al 14 de junio de 1996.