



Artículos

Luis Villoro: filósofo mexicano universal

[Mario Teodoro Ramírez](#)

Descargar



De la metafísica de lo sensible

[Sergio Espinosa Proa](#)

Descargar

Capitalismo contemporáneo y producción de subjetividades desde la perspectiva de Deleuze

[Carlos Alberto Navarro Fuentes](#)

Descargar

Walter Benjamin y la crítica romántica de la obra de arte

[Emiliano Mendoza Solís](#)

Descargar

Dossier: Algunas reflexiones en torno a la crítica postcolonial

Presentación al Dossier : Hacia una crítica de la crítica postcolonial

[Oliver Kozlarek](#)

Descargar

Sobre el pensamiento poscolonial. Una aproximación crítica

[Aureliano Ortega E. y Paloma Sierra](#)

D

Descargar





DE LA METAFÍSICA DE LO SENSIBLE

Sergio Espinosa Proa
Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen/Abstract

Deleuze inicia sus cursos sobre pintura sin preocuparse por lo que la filosofía ha aportado a ella, sino, en un gesto antiplatónico característico, al revés: qué ha aportado la pintura a la filosofía. Parte así de un concepto-límite: la catástrofe. Utilizando a Turner y a Cézanne, plantea una primera noción metafísica: la pintura se planta ante un mundo anterior al mundo. Existe todo un trabajo pre-pictórico, un antes de que la pintura escurra. Un caos o catástrofe de donde sale el "armazón" del cuadro. Da lugar a la emergencia del color, que se produce en un elemento más aéreo que geológico. La pintura realiza una síntesis espacial porque primero lleva a cabo una síntesis en el tiempo.

Palabras clave: Estética, Metafísica, Deleuze.

Of the metaphysics of the sensible

Deleuze initiates his courses on painting without worrying about what philosophy has contributed to painting, but, in a characteristic antiplatonic gesture, the other way around: what painting has contributed to philosophy. He thus begins from a limit-concept: catastrophe. Using Turner and Cézanne, he proposes a first metaphysical notion: painting is rooted in a world before the world. There is a whole pre-pictorial work, a moment before the paint drains. A chaos or catastrophe where the "frame" of the painting comes from. It gives rise to the emergence of color, which occurs in an element more aerial than geological. Painting makes a spatial synthesis because it first makes a synthesis in time.

Keywords: Aesthetics, Metaphysics, Deleuze.

DEVENIRES, XIX, 38 (2018): 63-79

Sergio Espinosa Proa

Firme ahora el documento dejando

Sergio Espinosa Proa

Licenciatura en Antropología Social (ENAH, 1987).

Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas (UAZ, 1990).

Doctorado en Filosofía (U Complutense de Madrid, 1997).

Profesor-investigador de la Unidad Académica de Docencia Superior.

Miembro del CA-232 Estudios de Filosofía y Antropología.



DE LA METAFÍSICA DE LO SENSIBLE

Sergio Espinosa Proa
Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen/*Abstract*

Deleuze inicia sus cursos sobre pintura sin preocuparse por lo que la filosofía ha aportado a ella, sino, en un gesto antiplatónico característico, al revés: qué ha aportado la pintura a la filosofía. Parte así de un concepto-límite: la catástrofe. Utilizando a Turner y a Cézanne, plantea una primera noción metafísica: la pintura se planta ante un mundo anterior al mundo. Existe todo un trabajo pre-pictórico, un antes de que la pintura escurra. Un caos o catástrofe de donde sale el “armazón” del cuadro. Da lugar a la emergencia del color, que se produce en un elemento más aéreo que geológico. La pintura realiza una síntesis espacial porque primero lleva a cabo una síntesis en el tiempo.

Palabras clave: Estética, Metafísica, Deleuze.

Of the metaphysics of the sensible

Deleuze initiates his courses on painting without worrying about what philosophy has contributed to painting, but, in a characteristic antiplatonic gesture, the other way around: what painting has contributed to philosophy. He thus begins from a limit-concept: catastrophe. Using Turner and Cézanne, he proposes a first metaphysical notion: painting is rooted in a world before the world. There is a whole pre-pictorial work, a moment before the paint drains. A chaos or catastrophe where the “frame” of the painting comes from. It gives rise to the emergence of color, which occurs in an element more aerial than geological. Painting makes a spatial synthesis because it first makes a synthesis in time.

Keywords: Aesthetics, Metaphysics, Deleuze.

Sergio Espinosa Proa

Licenciatura en Antropología Social (ENAH, 1987).

Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas (UAZ, 1990).

Doctorado en Filosofía (U Complutense de Madrid, 1997).

Profesor-investigador de la Unidad Académica de Docencia Superior.

Miembro del CA-232 Estudios de Filosofía y Antropología.

I

Hay quien vive de citarse a sí mismo y de escribir monografías de esas que se compran en La Parisina. Incluso viaja de lejos con gastos pagados. A este personaje, muy abundante por desdicha, no nos interesa interrogar. Habrá que dirigir la mirada en otra dirección. Miremos a quién: Gilles Deleuze inicia sus cursos sobre pintura sin preocuparse por lo que la filosofía ha aportado a ella, sino, en un gesto antiplatónico característico, al revés: qué ha aportado la pintura a la filosofía. ¿Conceptos? ¿Colores? Deleuze parte así de un concepto-límite: la catástrofe. Utilizando a Turner y a Cézanne, plantea una primera noción metafísica: la pintura se planta ante un mundo anterior al mundo. Es “un amanecer de nosotros mismos por encima de la nada”.¹ La frase es de Cézanne, citado por Joachim Gasquet, que continúa con la idea de la virginidad de las cosas. Existe todo un trabajo pre-pictórico, un antes de que la pintura escurra. Un caos o catástrofe de donde sale el “armazón” del cuadro. Da lugar a la emergencia del color, que se produce en un elemento más aéreo que geológico. En un movimiento inverso al título del relato de Lovecraft, el color no cae del cielo: asciende de la tierra. ¿Metáforas? En absoluto. Según Deleuze, es, rigurosamente, filosofía: dicho en un registro kantiano, la pintura realiza una síntesis espacial porque primero lleva a cabo una síntesis en el tiempo. Este paso permite dar el salto de Cézanne a Klee: para éste, el caos es un no-concepto, es decir, un punto. “No un punto real sino el punto matemático”.² El caos, en otras palabras, es lo absoluto. Todo esto significa que el cuadro ha de pasar por una suerte de cosmogénesis. El punto gris (el caos), el huevo (la matriz). La cosmogénesis involucra de modo general la cuestión de los clichés. Hay que desembarazarse de ellos; es la primera tarea antes de comenzar a pintar. El estilo didáctico del filósofo es cortante:

Comprenderemos entonces por qué la pintura es necesariamente un diluvio. Habrá falta ahogar todo eso, impedirlo, matarlo. Impedir todos esos peligros que pesan ya sobre la tela en virtud de su condición pre-pictórica. Es preciso deshacer eso. Esas especies de ectoplasmas que están ahí aun si uno no los ve. ¿Dónde están? En la cabeza, en el corazón, en todas partes. En la pieza. Es estupendo, esos fantasmas están ahí aunque uno no los vea. Si ustedes no hacen pasar vuestra tela por una catástrofe de hoguera o de tempestad, no producirán más que clichés. Se dirá ‘¡Oh! Posee un bello trazo de pincel, ¡está bien!’ Un decorador... ‘Está bien hecho, es alegre...’ O un diseño de moda, los diseñadores de moda saben dibujar bien. Y al mismo tiempo es mierda. No tiene ningún interés. Nada, cero.³

El pintor tiene que comenzar barriendo con sus (o los) fantasmas, seguir con un ascenso del ritmo o del color y desembocar en un diagrama (la palabra es de Francis Bacon) pero evitando que todo esto sature el espacio. No hay nada seguro. Cada pintor se sirve de diagramas, incluso tiene varios en activo. No es cuestión de ideas generales: el diagrama tiene fecha y nombre propio. El tránsito de la obra pictórica va del mundo de los objetos al del color y de la luz. ¡No es en modo alguno el mismo! Hay, pues, un mundo de la pintura como puede decirse que hay un mundo del ajedrez o del número o del tragafuegos. Es el objeto el que crea el mundo, no al revés. No se trata de llevar la lógica a la pintura, sino de saber si y en qué medida hay una lógica de la pintura. Deleuze no quiere llevar la filosofía al arte sin provocar en ella una pequeña pero fértil catástrofe. El concepto de diagrama se presta para eso: se emplea como instrumento de limpieza, como borrador. A la síntesis temporal –catástrofe, diagrama– se suma otro momento: en un raptó convencional, Deleuze le llama “acto pictórico”. Podría ser de otro modo. Lo importante es destacar el hecho de que no existe una “página blanca” antes de escribir o pintar, antes de la obra. Todo está saturado hasta el vómito. Uno no escribe sin describir, sin borrar, sin eliminar. Pintar es combatir lo que preexiste en la pintura: todo aquello que está dado y sobreabunda. Estamos “llenos de peligros”, muchos de ellos temibles. Porque tampoco se trata de encarnizarse contra los clichés. Un buen pintor no necesariamente está dotado; eso los vuelve falsos, fáciles, incluso predecibles. Lo que hace Deleuze, aquí tanto como

en prácticamente toda su obra, es des-platonizar las cosas: Cézanne no ha hecho, al decir de D. H. Lawrence, más que descubrir lo que es una manzana. En efecto, ¿qué hace el artista si no romper el concepto —el signo— por el cual se intercambian todas y cada una de las cosas del mundo? El pintor da expresión a una verdadera metafísica de lo sensible en un sentido preciso: no es ni una ciencia ni una religión; es en todo caso una fenomenología porque es la única forma de llegar a “las cosas mismas”. ¿Metafísica? Podríamos llamarla simplemente “física” haciendo los honores a la etimología. Pero con ello las confusiones no cesan: la física es una ciencia, la metafísica no. Aquello que Deleuze denomina cliché es una manera de referirse al concepto. En el pintor se establece una “lucha espantosa” contra él. Nunca está ganada de antemano, y las probabilidades de perderla son cada vez mayores. Las páginas donde Deleuze habla de Cézanne con el testimonio de Lawrence no tienen desperdicio: basta, para esta lógica, con comprender la manzana y un par de vasos. No como ideas platónicas: como cosas reales. Ahora, esta posibilidad no se realiza de inmediato; es preciso destrenzar el tiempo, y ello implica poner en juego a los tres momentos señalados: combatir el dato, instaurar el diagrama, dar paso al hecho pictórico. Cuando menos.

II

Uno quiere en cierto momento recapitular —por tedio, por deporte, por incordiar a la institución— pero descubre pronto que apenas está comenzando; lo único seguro, lo único adquirido, es una intensificación —más bien terrorífica— de la conciencia del tiempo. No, desde luego, del *quid*, un saber al cual es posible que se haya renunciado en etapas tempranas, o incluso tardías, sino de su verdadero sentido: en breve, que es irrecuperable. La memoria, que lo enrolla, es un recurso tampoco infinitamente renovable. Es, como la muerte, aquello que somos, pero serlo no inmediatamente equivale a saberlo; somos tiempo, somos mortales, pero de

súbito (no siempre) irrumpe la pregunta: ¿qué es aquello que muere en mí? Y, enseguida, ¿qué es lo que de mí –o del mundo– habrá de pervivir? Uno pregunta por la verdad con un secreto y normalmente informulado deseo en el pecho: ¡que no me decepcione conocerla! Quién sabe si la verdad sea objeto de un verdadero deseo; es más fácil interrogarnos por la belleza: menos aquello que uno desea que el origen de cualquier deseo. ¿De todos? Los griegos antiguos, para no ir demasiado lejos, plantearon y resolvieron sus dudas. La belleza es la manifestación sensible de una estructura inteligible. Asombrosa, apasionada, inteligente síntesis. De la belleza los sentidos se enteran, mas no la producen. ¿Es bella la verdad? No; es bella cuando aparece, cuando los sentidos la detectan o descubren *in fraganti* (o en su estela). La belleza se entrega a la vista, o al oído, o al tacto, o al olfato, o al paladar, lo que significa que no posee una existencia independiente de la sensibilidad. Sin embargo, no es algo que la pura sensibilidad reconozca, o que reconozca sin preguntarse por qué suena, sabe, huele, se palpa o se ve tan espléndidamente. Los griegos, está claro, son (eran) tremendamente testarudos. Uno se pregunta por qué no simple y llanamente dejaban ser a las cosas. No, se esmeraban en comprenderlas. Muy tarde, quizá, uno se va informando: “ser” (en prácticamente todos los idiomas) es la contracción del tiempo –y la expresión de un deseo–. “Ser” es una palabra –un verbo– que se troca en sustantivo. Ahora hay un aroma a albaricoque chamuscado (o algo que me lo recuerda) en la atmósfera –ahora ya huele a otra cosa, acaso a nada–. Ahora estoy lúcido –en breve estaré perdido o desinteresado o sonámbulo o de plano muerto–. Para los griegos, y con ellos para eso que aún llamamos filosofía, la belleza consiste en la manifestación de lo eterno en lo inestable, del “ser” en el “devenir”. El privilegio del uno sobre el otro es evidente: para el griego, la belleza es el esplendor sensible de lo inteligible. Pero el “fondo” de la belleza sólo puede ser la verdad (y ambas, con Platón, penden de lo supremo: la Idea del Bien). ¿Seguimos, en el siglo XXI, pensando y percibiendo como ellos? Porque, para ellos, lo sensible carece de cualquier originalidad: pertenece al campo de la re-presentación. ¿Es infe-

rior? Absolutamente: lo sensible no distingue la verdad de la mentira, ni lo lógico de lo absurdo, ¡ni lo bueno de lo malo! Lo inteligible es, para un griego como Pitágoras, lo divino: cuando en la belleza de la música un hombre es elevado al éxtasis significa que se le ha revelado una ley divina según la cual está construido el universo: “Los llamados pitagóricos usan principios y elementos aún más extraños que los de los físicos, en cuanto que no los toman de la esfera sensible, pues los objetos matemáticos no tienen movimiento excepto en la astronomía...”⁴ La verdad es que no sólo los griegos tienen esta percepción de lo sagrado o perfecto; que la sensibilidad es imperfecta es una asunción tan moderna como podría serlo la poesía de Fray Luis de León: el vulgo adora el oro y “la belleza caduca engañadora”, mezclada siempre con “lo accidental, extraño y peregrino”. “¡Oh desmayo dichoso! / ¡Oh muerte que das vida!, ¡oh dulce olvido! / ¡Durase en tu reposo /sin ser restituido /jamás a aqueste bajo y vil sentido!”. A lo divino no llegan los sentidos; el espíritu extasiado –poco importa si es griego o medieval o ilustrado o postmoderno– sabe que “todo lo visible es triste lloro”: la belleza tiene el poder de despertar a los sentidos –“quedando a lo demás adormecidos”⁵–. El problema, según podemos observar, es moral: abandonados por lo inteligible –por la Verdad–, los sentidos están abiertos y expuestos a cualquier cosa. Por querer verlo todo, oírlo, probarlo y experimentarlo todo, se hunden en la vileza y pierden de vista aquello que es preciso atender. Tal vez, pero ¿quién –por anticipado– sabría decidir qué y qué no experimentar? La filosofía nace en medio de una profunda desconfianza. Sin guía, la sensibilidad desbarra y extravía. El adversario de la razón, del *logos*, de lo inteligible, no es exactamente la sensibilidad, sino su propensión a entusiasmarse, es decir, a fundirse e indiferenciarse en lo divino. ¡Qué lejos estaríamos aquí de la sensibilidad moderna, que ha endiosado no al ser sino al pensar! Pero esta es con seguridad una impresión errónea. El moderno no se halla tan alejado del antiguo desde el momento en que experimenta la belleza como un fundamental estar fuera-de-sí. Que el griego asuma esa exterioridad como la revelación del orden geométrico-matemático del

mundo y el moderno como la manifestación de un Dios-Persona ocupado en nuestra salvación individual es una diferencia no demasiado grave o pronunciada. El moderno cree y confía en sí mismo como si fuese otro; el (griego) antiguo adivina que lo divino es un orden totalmente impersonal respecto del cual nosotros, mortales, podemos o no mantenernos atentos. Es posible, desde este ángulo, afirmar que la lucha griega contra el entusiasmo (el endiosamiento) significaba una oscura anticipación del fatal advenimiento del cristianismo.

III

Cada época conoce y produce cortes, reflujos y desvíos. De, digamos, 1880 a 2018, sobresalen varios y de distinta profundidad. En concreto, el mundo del arte es característicamente herético: si algo no soporta es la ortodoxia, la sumisión –y la dimisión–. No soporta, para empezar, que inercias de cualquier tipo le asignen su lugar; las manifestaciones estéticas nunca están de adorno (que es lo que las culturas establecidas acostumbran decidir). ¿Hay –más allá de la pose heterodoxa– algunas constantes? Durante buena parte del siglo XX, el arte se auto-reconoce como una singularmente aguda “conciencia crítica”. Luego, a mediados de la cuarta década, se torna más bien bostezante y nostálgico; por no decir: reaccionario. En poco tiempo se pasa de la denuncia a la colaboración, del espíritu incendiario a un conformismo no por fuerza desprovisto de finura. Del artista se esperaba una lección de vida: sin represión, sin miedo al cambio, sin transacciones dictadas por el egoísmo. No siempre se ha cumplido con expectativas semejantes. Pero tampoco se ha producido una capitulación generalizada. En el arte se continúa verificando un soterrado combate en el cual el adversario se mueve con dificultad pero a menudo hasta con sorprendente ligereza. ¿Qué adversario será éste? Para la generación inmediatamente anterior a la mía, el enemigo de la cultura es precisamente el conformismo y la –más o menos abyecta– capitula-

ción ante los poderes constituidos; para mí, el adversario —el enemigo del pensamiento y de la expresión libre, es decir, de la vida soberana— es el nihilismo, que adopta infinidad de figuras y ocupa o anega tiempos, lenguas, anhelos y espacios. Es decir: los infecta. ¿Con qué? ¿Con vistas a qué? Difícil establecerlo sin entrar en detalles. ¿Será la irrevocable tendencia a la entropía, a la disminución de la fuerza? ¿Será el cerramiento irremediable del ángulo de mira? ¿La vejez, la fatiga, el abatimiento? Cuando una intuición se transforma en idea fija el peligro de clausura es inminente. ¿Respeto el movimiento de lo inteligible al ondular de lo sensible, o termina —por pésimas o mejores razones— perdiéndolo de vista? Se dan muchas posibilidades. La trayectoria de X. Rubert de Ventós es a tal respecto muy instructiva: en diez años —de 1963 a 1973— pasó por sucesivas “hipótesis constructivas” del arte; del ensimismamiento al puritanismo, pasando por el realismo y el formalismo. El arte moderno es “puritano” en su esencia y no en su apariencia, que, justamente, ondea según la dirección y la potencia del viento: “...este modelo teórico puede darnos la clave para entender lo que ocurrió con el arte desde que salió de la Iglesia o del Palacio e interiorizó como super-ego puritano las exigencias que en aquellos ámbitos delimitaban su función desde fuera”.⁶ Una vez “fuera”, el arte quiso seguir leyendo el mundo y no sólo dedicarse a decorarlo. El epíteto “puritano” lleva implícita la convicción de que no hay arte libre de ideología. Rubert de Ventós ganó el II Premio Anagrama de Ensayo (1973) plegándose a ciertas directrices; por caso, la admisión de que la cultura post-68 era la manifestación de lo que él mismo pudo calificar de “Crisis de la Represión”. ¿En qué sentido todo arte es puritano? En el de que no escapa a la definición freudiana: el arte (como toda creación cultural) es una sublimación del instinto. No parece haber duda de que toda sublimación involucra una represión y una especie de escape a la trascendencia: el arte no sucede a la religión —el judeocristianismo— sino que es una de sus modalidades o derivaciones. En el fondo, el arte es religión porque toda religión es expresión de un mismo puritanismo básico. Claro que después de la irrupción de las Vanguardias el

arte modificó con desigual alcance su autoconciencia; la idea de Absoluto cedió a diversas presiones y experimentó una suerte de hundimiento o depresión. Lo Absoluto del arte moderno y contemporáneo no coincide ni concuerda con un Dios Omnisciente y Trascendente sino con algo que poco tiene que ver con la moral (o la cultura). Lo Absoluto adopta otra fisonomía y provoca otras emociones. A mediados del siglo XX, lo que sustituye al Absoluto de la tradición es –en sintonía con la muerte de Dios anunciada por Nietzsche en el tercer cuarto del siglo XIX– algo que podríamos denominar el Afuera de la representación. “En el momento del más refinado análisis ‘inmanente’ de las superestructuras –de la cultura, arte, literatura, religión– éstas empiezan un proceso de desublimación, de contaminación y de disolución entre las prácticas seculares”.⁷ Se produce, como plantearon Deleuze y Guattari por esos mismos años, una proliferación de los márgenes de consecuencias poco predecibles. No la aparición de nuevos objetos y nuevos sujetos, sino la desaparición de sus respectivas membranas protectoras. Lo Absoluto a lo que el pensamiento y la creación estética siguen apuntando no es la plenitud de un Sentido sino la pululación de singularidades no marcadas: lo Absoluto no excluye lo Absurdo ni lo Abismático porque es la zona de indistinción de la Razón (y del Espíritu). El Afuera no forzosamente es territorio salvaje e indómito; no es la hostilidad (absoluta) del mundo; es, dicho con el mayor rigor posible, aquello cuya fuerza resiste toda asimilación. ¿Dios? Puede ser, pero no en sustantivo: lo Absoluto remite a lo singular/plural antes que a lo Universal/particular. El arte, es decir: el pensamiento, es la única abertura a esos “fenómenos todavía no categorizados” que ello no obstante deben ser traídos a la percepción no para analizarlos o clasificarlos sino para –como diría Heidegger– “mostrarlos y dejarlos subyacer”.⁸ Lo singular es el nombre de lo propiamente innombrable; es la existencia, lo real, la vida en su carácter indeducible, injustificable, inapelable, irreparable... e impredecible. Algo que sólo en la caída de los muros que separan al arte de la filosofía –muros ideológicos en el peor sentido de la palabra– sería imaginable percibir en su potencia fundante/fulminante.

IV

Es, hasta cierto punto, un lugar común afirmar que en la creación artística la razón viene a remolque del instinto. Así lo expresó, con peculiar énfasis, André Lhote (1885-1962), pintor y teórico del cubismo:

Los grandes constructores, entre los artistas, son aquellos en quienes la inteligencia se esfuerza por seguir al instinto lo más cerca que le sea posible, por reunir o descifrar sus descubrimientos, y por transformar el trozo de verdad así logrado en una inquietud más alta, cebo de nuevas conquistas. La salvación será de aquellos que —a través de meditaciones cristalizadas en ‘teorías’— liberen su inteligencia empapada de instinto, y también de aquellos que, renunciando a todo apriorismo, colorean el agua pura de su intuición con el vino de la fuerza sensitiva que han reconquistado.⁹

El párrafo es muy característico. Los artistas son o pertenecen a una clase especial de seres humanos: no los rige el “pienso, luego existo” sino el “invento, luego pienso”. Y eso, a veces: los hay —expresionistas o fauves— que excluyen deliberadamente toda teorización: la razón, aseguran, es, al igual que la conciencia y el espíritu, el mayor enemigo de la intuición. Lo mismo sostuvo Platón, aunque tomando partido en contra de ella. En cualquier caso, el arte moderno arranca en general de una experiencia muy propia: la de que el mundo objetivo no posee ninguna superioridad sobre el proceso creativo. Si existe la libertad, sólo en el arte encuentra su oxígeno. Las únicas constricciones son de índole material: no obedece en realidad a nadie y a nada. Dicho sin rodeos: nada hay por encima de la creación estética. Ni ha de cumplir una misión, ni debe ajustarse a un canon, ni está obligada a respetar una determinada interpretación de las cosas. La “realidad” se le presenta “como una multiplicidad infinita y contingente de fenómenos, detrás de los cuales habrá que buscar lo que realmente es, el ordenamiento inteligible, la unidad y totalidad dentro de la multiplicidad”.¹⁰ ¿Lo que realmente es? La experimentación artística aparece así, nos agrade o no, como inmediatamente filosófica. Al menos eso piensan o dan a pensar los artistas modernos, es decir, más específicamente, los pintores que aparecen entre

1885 y 1925. El arte moderno es una generosa respuesta a la pregunta: ¿qué tan real es la realidad? Los caracteriza una sospecha: si lo real es construido, ¿por qué no poner manos a la obra? Hay una depreciación de la realidad heredada en nombre de una estructura oculta o a primera vista invisible. No apunta a algo subjetivo, a una realidad “propia” e incommunicable, sino a lo opuesto: un real común, pero antes de ser cernido y discernido por el interés y la necesidad. A diferencia del filósofo, que propende a extraviarse en generalidades y especulaciones, el artista se concentra en crear algo verdadero o, mejor, verdaderamente real. Su estatuto de imitador de modelos sufre un vuelco inmenso. Emanciparse de la razón significa romper con la academia y con la historia y, más radicalmente, con el mundo. Este rechazo o esta insubordinación se viene perfilando desde Camille Corot (1796-1875), cuya obra rompe con los estereotipos del romanticismo (lo heroico y lo sublime, por ejemplo); se ocupa no de los problemas de la representación, sino de la visibilidad en cuanto tal. No interesa la epopeya, ni siquiera el tema, sino la naturaleza del color, el misterio del cromatismo. Los protagonistas y los medios desplegados son otros: el significado de algo cede ante el hecho crudo de su aparición. Un paso más en esa dirección y encontramos a Gustave Courbet (1819-1877), que comienza a separar el color de su sustrato corpóreo. Se trata de celebrar la fiesta de la visión, para la cual el objeto resulta prescindible: lo más humilde es excelente pretexto para tal celebración. El artista —el pintor, en este caso— emprende el camino de lo real despojándose de ideas preconcebidas y expectativas artificiales: se consagra al acto puro de ver. Con ello, libera al color de su forma (o de su materia) y enseguida a la forma de su sentido (o de su contenido). ¿Qué halla en el fondo de esta incesante y desinteresada liberación si no la inocente presencia de la fugacidad, de lo instantáneo en su índole absoluta? Esto, en todos los sentidos, era el fin del análisis. Era la intuición del instante, el punto último de llegada. ¿Qué seguía? Por ese camino, nada. O se desandaba lo andado, o se partía de otra premisa; y esto fue exactamente lo que hizo Paul Cézanne (1839-1906): excavar en el suelo

del “punto de vista”. Desde él no existe en cuanto fijeza y estabilidad: el sujeto se desliza, danza, se borra, se desdibuja. “El artista debe cuidarse de la inclinación a lo literario, que, con tanta frecuencia, hace que el pintor se desvíe del verdadero camino: el estudio concreto e inmediato de la naturaleza”.¹¹ A la “desconstrucción” del objeto sucede el obligado desmantelamiento del sujeto. Esta polaridad sujeto/objeto es, según se sabe, el pivote sobre el que gira buena parte de la metafísica moderna; y el arte se aventura tempranamente por un territorio inexplorado. Lo real no puede ser ni pensado ni siquiera acogido en antagonismo semejante. Cézanne ha aprendido que lo real no es un objeto representable por artes y magias del sujeto: lo real se hace, pero ¿por quién? Y ¿para qué? Con estas preguntas se aleja del realismo ramplón y del expresionismo pueril: la obra se hace a sí misma, deja de ser objeto de una imitación y reflejo de un mundo subjetivo. Hacer la obra es permitir que ella se haga cargo. ¡Y el resultado será sorprendente! “Cuando, en Cézanne, la imagen apariencial natural aparece como ‘deformada’, ello ocurre por razones objetivas y constructivas de la imagen, no por razones subjetivas y expresivas”.¹² La obra no es efecto de un Yo subjetivo, sino realización de sí misma por la mediación del artista, que sólo lo es si permanece en esta suerte de trance lúcido merced al cual obedece no al espíritu (o al símbolo) sino a la lógica de lo sensible.

V

Al moderno le ha costado muchísimo dejar de ser romántico, como a éste con seguridad le dolió ablandar, si no eliminar, su rigidez ilustrada. Es legítimo preguntarse si la sucesión cronológica envuelve una lógica más firme o más íntima: ¿es cada momento la realización de virtualidades contenidas en el anterior? ¿Es, por el contrario, su abandono o su negación determinada, como supone Hegel? Si el filósofo pudo articular una Fenomenología del Espíritu, ¿la obra de arte servirá para delinear

una Ontología de la sensibilidad finita? El moderno se percata de cosas que el romántico descuidó pero éste vio aquello que el ilustrado acaso pasó por alto. Quizá, pero no estamos convencidos de que la conciencia realmente evolucione; no, desde luego, en una dirección predefinida. No hay evolución —en el sentido de perfeccionamiento— entre el yo-pienso cartesiano y el yo-es-otro de Rimbaud: menos todavía con el “Era yo un bárbaro tierno, desorbitado” de Maurice de Vlaminck (1876-1958). De la Ilustración al Modernismo se verifica una suerte de deflación del sujeto. Tampoco creo que estemos autorizados a considerar tal condición como una involución o degeneración. Parece más bien que la sensibilidad corre a contracorriente de la reflexión o de la intelectualización. En la historia de las ideas son evidentes cortes, cambios de marcha, incluso salidas de tono, pero ¿qué ocurre con la sensibilidad? ¿Progresas y retrocede? ¿Se encharca y atrofia? ¿Duerme? Por los testimonios de los artistas modernos, se inclina uno a concebir una sola sensibilidad, que la costumbre y la racionalización van erosionando sin piedad. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Vlaminck, Rouault, Nolde, Klee... no hay uno que se prive de expresar su nostalgia: la salvación está en volver a sentir como niños. Pero una recuperación de la infancia sólo tendría sentido en virtud de necesidades adultas. Emil Nolde (1867-1956) invoca la exigencia de captar una verdad que “yace en lo profundo” y que la vida moderna se aplica frenéticamente en desoír. Matisse hablaba de un amor total a la vida, y Nolde, en consonancia con Gauguin, Picasso y otros, se afanó en la resurrección de lo primigenio. Sombras de Rousseau en el siglo xx... En efecto, el rasgo recurrente de estas experiencias es un intenso aunque desgarrado y de muchas formas imposible retorno a la naturaleza. La infancia, el instinto, el sueño, la locura, lo inconsciente, la prehistoria... cualquier cosa con tal de fundarlo todo nuevamente desde la inocencia. Es, presumiblemente, la idea de lo Anterior que campea en poetas contemporáneos como Yves Bonnefoy, Henri Michaux y Pascal Quignard; será interesante constatar su parentesco. El artista sólo siente, pero para ello ha de desembarazarse antes de todo deseo, de todo pensamiento, de

toda coerción. “Al pintar, siempre me gustó que los colores se fijaran en la tela —a través de mí, el pintor— con tanta consecuencia como la que emplea la misma naturaleza al crear sus imágenes, como se forman el mineral y las cristalizaciones, como crecen el musgo y las algas, como la flor debe abrirse y florecer bajo los rayos del sol”. Y añade: “Querer y desear, meditación y pensamiento, todo quedaba como excluido: yo era solamente pintor”.¹³ Sí, “solamente” eso. El artista concede que la sensibilidad es o puede ser resucitada por una especie de pasividad absoluta; la creación es efecto de una entrega sensual y deleitosa al objeto. La elocuencia de Nolde —rayando en lo kitsch— no tiene casi parangón: la creación artística es para él una celebración completamente extático-religiosa. A Matisse le da igual llamar o no llamar “Dios” a esta emoción: el hecho es reconocer una fuerza mayor a uno mismo y confiarse sin reservas a ella. “No somos los amos de nuestra creación. Ésta se nos impone”.¹⁴ Pero no se nos impone como una persona (o autoridad) moral, sino justamente —muy spinozianamente— como naturaleza. El artista, con toda tranquilidad, puede declararse cristiano —“Soy el amigo silencioso de quienes sufren en el campo yermo”, solloza Rouault— pero en su fuero interno es un panteísta convencido. El panteísta se opone a la tendencia más generalizada y eficaz en el mundo moderno: que todo sea para asegurar el usufructo —y, de ser posible, la usura—. ¿Es un creyente, entonces? “Soy una especie de creyente en mi falta de fe”, escribía Vincent a su hermano Theo. La lógica de la sensibilidad también se solaza en paradojas, aporías, puntos muertos. Por ejemplo: a mayor pasividad, mayor energía. El arte no copia a la naturaleza, lo que hace es cederle el paso. “Amo una naturaleza que casi quema”, prosigue el holandés. No es cuestión de paisajear, sino de afirmar con absoluta fruición y libertad lo que de naturaleza hay en el espíritu. ¿En qué cree el artista, pues? ¿En el sol! “¡Ah! Aquellos que no creen en este sol de aquí son casi ateos”.¹⁵ La “tremenda necesidad de religión” que siente Van Gogh poco guarda en común con la oficial: “Quiero hacer un cuadro tal como se lo imagina el marinero que nada sabe de pintura cuando, en alta mar, piensa en la

mujer que quedó en tierra”.¹⁶ La metafísica del pintor tiene este sobrio y lúcido carácter: volver a la *physis*, que no se advierte aquí más imposible que volver en sí. Lúcido y lúdico, el artista intuye que su destino no es salvar su alma a cualquier costo, sino ser sembrado: “Siento con toda fuerza que en la historia de los hombres ocurre lo mismo que con el trigo. Si uno no es sembrado en la tierra, para luego florecer, ¿qué puede esperarse?: lo muelen a uno para convertirlo en pan”.¹⁷ Más claro, ni el cielo estrellado.

Notas

¹ G. Deleuze. *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 29.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, A 8, 989b, trad. Tomás Calvo, Madrid, Gredos, 1982.

⁵ Fray Luis de León, *Oda a Salinas*.

⁶ Xavier Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1980, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Vv. aa., *Conversaciones con Cézanne*, Buenos Aires, Cactus, 2016, p. 198.

¹² W. Hess, *op. cit.*, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵ *Ibid.*, p. 504.

¹⁶ *Ibid.*, p. 568.

¹⁷ *Ibid.*, p. 592.

Referencias

- ARISTÓTELES, *Metafísica*, trad. Tomás Calvo, Madrid, Gredos, 1982.
- DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- VENTÓS, Xavier Rubert de, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1980.
- Vv. aa., *Conversaciones con Cézanne*, Buenos Aires, Cactus, 2016.



Recepción: 26 de noviembre de 2018
Aceptación: 4 de febrero de 2019