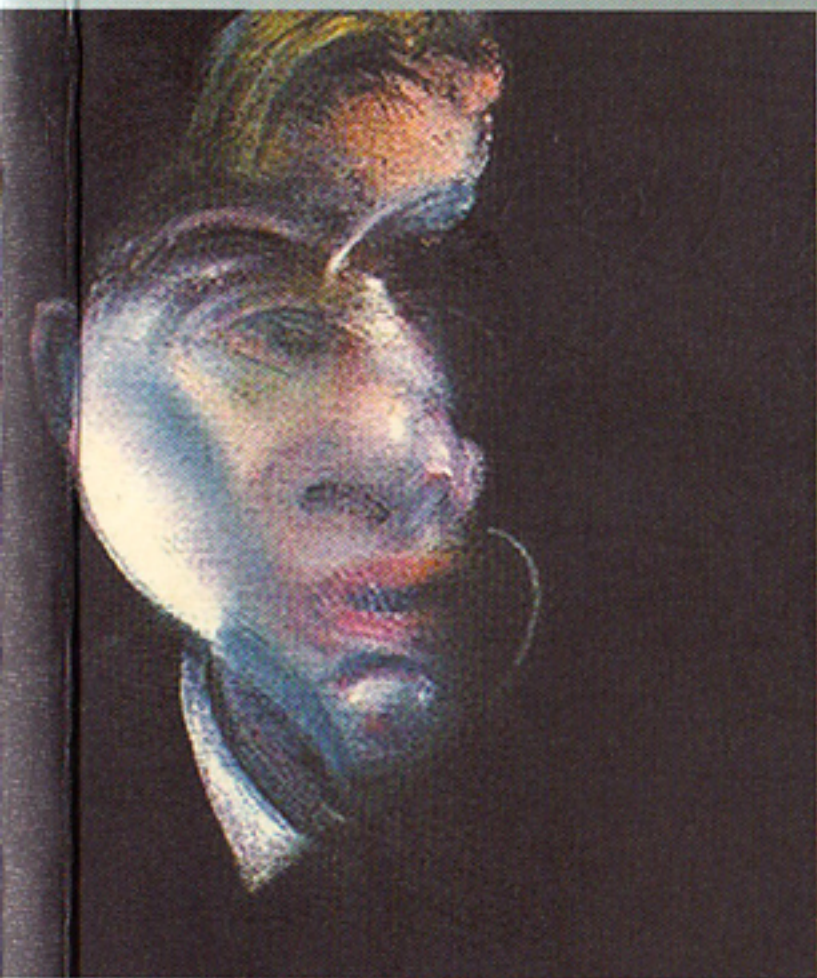


GILLES DELEUZE



Francis Bacon
Lógica de la sensación



ARENA LIBROS

FRANCIS BACON
Lógica de la sensación

Traducción:
Ernesto Hernández B.
Revista "Sé cauto"

Gilles Deleuze

FRANCIS BACON
Lógica de la sensación

I

©Editions de la différence, 1984

©Harry Jancovici, 1984

Segunda edición aumentada.

Prólogo

Cada uno de los capítulos siguientes considera un aspecto de los cuadros de Bacon, en un orden que va de lo más simple a lo más complejo. Pero este orden es relativo, y no vale más que desde el punto de vista de una lógica general de la sensación.

En realidad todos los aspectos coexisten. Convergen en el color, en la "sensación colorante", que es la cima de esta lógica. Cada uno de los aspectos puede servir de tema para una secuencia particular en la historia de la pintura.

Los cuadros citados aparecen progresivamente¹. Todos están reproducidos, y designados con números que remiten a su reproducción en el segundo tomo. Agradecemos a Valérie Beston, de la galería Marlborough, por la preciosa ayuda que nos ha dado².

¹.- Para la traducción, los títulos de las reproducciones citadas están referidas en el anexo escaneado.

².- Agradezco a Martha Zuluaga A. y Clara Inés Perea el constante apoyo y las invaluables sugerencias que me brindaron constantemente durante el proceso de traducción de este libro (N. de T.)

I- EL CIRCULO, LA PISTA

El círculo y sus análogos - Distinción de la Figura y de lo figurativo - El hecho - La cuestión de los "matters of fact" - Los tres elementos de la pintura: estructura, Figura y contorno - Rol de los colores planos.

Un círculo delimita a menudo el lugar donde está asentado el personaje, es decir la Figura. Sentado, acostado, inclinado u otra cosa. Ese círculo, o ese óvalo, tiene más o menos lugar: puede desbordar los lados del cuadro, estar en el centro de un tríptico, etc... A menudo está redoblado, o bien reemplazado, por el círculo de la silla donde el personaje está sentado, por el óvalo del lecho donde el personaje está acostado. El trama en los punteados que cercan una parte del cuerpo del personaje, o en los círculos giratorios que rodean los cuerpos. Pero aun los dos campesinos no forman una Figura más que en relación con una tierra puesta en una maceta, estrechamente contenida en el óvalo de una vasija. En una palabra el cuadro incluye una pista, una especie de circo como lugar. Es este un procedimiento muy simple que consiste en aislar la Figura. Hay otros procedimientos de aislamiento: poner la Figura en un cubo, o más bien en un paralelepípedo de vidrio o de hielo; pegarla sobre un riel, sobre una barra estirada, como sobre el arco magnético de un círculo infinito; combinar todos esos medios, el círculo, el cubo y la barra, como en esos extraños sillones ensanchados y arqueados de Bacon. Son los lugares. De cualquier manera Bacon no oculta que esos procedimientos son muy rudimentarios, a pesar de las sutilezas de sus combinaciones. Lo importante es que ellos no fuercen la Figura a la inmovilidad; al contrario, deben hacer sensible una especie de vagabundeo, de exploración de la Figura en el lugar, o sobre sí misma. Es un campo operatorio. La relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho: el hecho es..., lo que tiene lugar... Y la Figura así aislada deviene una Imagen, un Icono.

No solamente el cuadro es una realidad aislada (un hecho), no solamente el tríptico tiene tres paneles aislados que, ante todo, no deben reunirse en un mismo cuadro, sino que la Figura misma está aislada en el cuadro, por el círculo o por el paralelepípedo. ¿Por qué? Bacon lo dice a menudo: para conjurar el carácter *figurativo, ilustrativo, narrativo*, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo por representar, ni historia por contar. De ahí que no tenga más que dos vías posibles para escapar a lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia el puro figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será entonces para oponer el "figural" a lo figurativo³. Aislar la Figura será la condición

³ .-J.F. Lyotard emplea la palabra "figural" como sustantivo, y para oponerlo a "figurativo": ver *Discours, Figure*, ed. Klincksieck. (Traducción al español Ediciones Gustavo Gili)

primera. Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que da precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras se desliza siempre una historia, o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado⁴. Aislar es entonces el medio más simple, necesario pero no suficiente, para romper con la representación, quebrar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho.

14, 17
5, 19
22, 25

Evidentemente el problema es más complicado: ¿Hay otro tipo de relación entre Figuras, que no sea narrativo y de la que no derive ninguna figuración? ¿Diversas Figuras que incitan el mismo hecho, que pertenecen a un solo y mismo hecho único, en lugar de contar una historia y remitir los diferentes objetos a un conjunto de figuración? ¿Las relaciones no narrativas entre Figuras, y las relaciones no ilustrativas entre las Figuras y el hecho? Bacon no cesa de hacer Figuras acopladas, que no cuentan ninguna historia. Mas bien los paneles separados de un tríptico tienen una relación intensa entre ellos, aunque esa relación no tiene nada de narrativa. Con modestia, Bacon reconoce que la pintura clásica ha logrado trazar frecuentemente otro tipo de relaciones entre Figuras, y que es aún la tarea de la pintura por venir: "evidentemente muchas de las más grandes obras maestras han sido hechas con un cierto número de figuras sobre una misma tela, y de hecho todo gran pintor desea hacerlo... Pero la historia que se cuenta de una Figura a otra anula desde el principio las posibilidades que tiene la pintura de actuar por sí misma. Y hay ahí una dificultad muy grande. Pero un día cualquiera vendrá alguien, que será capaz de poner muchas figuras sobre una misma tela"⁵. ¿Cual será entonces ese otro tipo de relaciones, entre Figuras acopladas o distintas? Llamamos a esas nuevas relaciones *matters of fact*, en oposición a las relaciones inteligibles (de objetos o de ideas). Aun si se reconoce que Bacon ya ha conquistado largamente ese dominio, es bajo aspectos más complejos que aquellos que consideramos actualmente.

Todavía estamos en el simple aspecto del aislamiento. Una Figura está aislada sobre la pista, sobre la silla, el lecho o el sillón, en el círculo o paralelepípedo. No ocupa más que una parte del cuadro. Por tanto, ¿de qué se encuentra lleno el cuadro? Un cierto número de posibilidades están ya anuladas, o no tienen interés, para Bacon. Lo que llena el resto del cuadro no será un paisaje como correlato de la figura, ni un fondo donde surgiría la forma, ni un informal, claro-oscuro, espesor del color donde jugarían las sombras, textura donde se jugaría la variación. Vamos demasiado rápido. Si bien hay, al inicio de la obra, Figuras-paisajes como el Van Gogh de 1957; hay texturas

⁴.-Ver Bacon, *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, ed. Skira. La crítica de lo "figurativo" (a la vez "ilustrativo" y "narrativo") es constante en los dos tomos de ese libro, que en adelante citaremos bajo la abreviación E.

⁵.-E.I. ps 54-55

1
7.8
11

extremadamente matizadas, como "*Figura en un paisaje*" o "*Figura estudio I*", de 1945; hay espesores y densidades como la "*Cabeza II*" de 1949; y sobre todo, está ese supuesto período de diez años, del que Sylvester dice que está dominado por la sombra, lo oscuro y el matiz antes de volver a lo preciso⁶. Pero el no excluye que a lo que está destinado pase por rodeos que parecen contradecirlo. Pues los paisajes de Bacon son la preparación de lo que aparecerá mas tarde como un conjunto de cortas "marcas libres involuntarias" rayando la tela, *trazos asignificantes* desprovistos de función ilustrativa o narrativa: de ahí la importancia de la hierba, el carácter irremediabilmente herboso de esos paisajes ("*Paisaje*" 1952, "*Estudio de Figura en un paisaje*" 1952, "*Estudio de babuino*" 1953, o "*Dos figuras en la hierba*" 1954). En cuanto a las texturas, a lo espeso, a la sombra y a lo borroso, preparan ya el gran procedimiento de limpieza local, con trapo, escobilla o brocha, donde el espesor está expuesto sobre una zona no figurativa. Ahora bien, precisamente, los dos procedimientos de limpieza local y de trazo asignificante pertenecen a un sistema original que no es ni el del paisaje, ni el de lo informal o del fondo (aun si son aptos, en virtud de su autonomía, para "hacer" paisaje o "hacer" fondo, y también para "hacer" sombra).

12,13
15, 2

En efecto, lo que ocupa sistemáticamente el resto del cuadro, son los grandes colores planos de color vivo, uniforme e inmóvil. Delgados y duros, tienen una función estructurante, espacializante. Pero no están bajo la Figura, detrás de ella o más allá. Están estrictamente al lado, o más bien a todo el derredor, y están cogidos por y en una vista próxima, táctil o "háptica", tanto como la Figura misma. En ese estadio, ninguna relación de profundidad o de alejamiento, ninguna incertidumbre de luces y de sombras, cuando se pasa de las Figuras a los colores planos. Igualmente la sombra, el negro, no son sombra ("he intentado volver las sombras tan presentes como la Figura"). Si los colores planos funcionan como fondo, es entonces en virtud de su estricta correlación con las Figuras, *es la correlación de dos sectores sobre un mismo Plano igualmente próximo*. Esta correlación, esta conexión está dada por el lugar, por la pista o el círculo, que es el límite común de los dos, su contorno. Es lo que dice Bacon en una declaración muy importante, a la cual recurriremos a menudo. El distingue en su pintura tres elementos fundamentales, que son: la estructura material, el círculo-contorno, la imagen montada. Si se piensa en términos de escultura quiere decir: la armadura, el zócalo que podría ser móvil, la Figura que se desplaza en la armadura con el zócalo. Si fuera necesario ilustrarlos (y él lo hace en ciertos aspectos, como en "*El hombre con perro*" de 1953) se diría: una plataforma, las tiras, los personajes que salen de las tiras y hacen su "recorrido cotidiano"⁷.

16

⁶.- E.I. ps 34-35

⁷.- Citaremos desde ahora el texto completo, E. II, p 34-36: "Pensando en ellos como esculturas, la manera como podría hacerlo en pintura, y hacerlos mucho mejor en pintura me ha llegado subitamente al espíritu. Sería una especie de pintura estructurada, en la cual las imágenes surgirían, por así decirlo, de un río de carne. Esta idea suena terriblemente romántica, pero la veo de manera muy formal - y cual forma es la que tendría? - ellas se dirigen ciertamente sobre las estructuras materiales - Muchas figuras? - Si, y habría sin duda una plataforma que se elevaría mas alto que en la realidad,

Lo que en ese sistema tiene que ver con el arte egipcio, con el arte bizantino, etc., no podremos buscarlo hasta más tarde. En este momento cuenta esa proximidad absoluta, esta coprecisión, del color plano que funciona como fondo , y de la Figura que funciona como forma, sobre el mismo plano de visión próxima. Y ese sistema, esa coexistencia de dos sectores de un lado y del otro, compacta el espacio, constituye un espacio absolutamente cerrado y giratorio, mucho más que si se procediera con la sombra, lo oscuro o lo indistinto. Es por eso que en Bacon hay dos tipos de borroso, pero que pertenecen los dos a este sistema de alta precisión. En el primer caso, lo borroso es obtenido no por indistinción, sino, al contrario, por la operación que "consiste en destruir la nitidez por la nitidez"⁸. Así el hombre con cabeza de cerdo, "Autorretrato" de 1973. O bien el tratamiento de los periódicos arrugados o no: como dice Leiris, los caracteres tipográficos están claramente trazados, y es su precisión mecánica misma la que se opone a su legibilidad⁹. En el otro caso, lo borroso es obtenido por los procesos de marcas libres, o de limpieza, que también pertenecen a los elementos precisos del sistema (habría aún otro caso).

y sobre la cual ellas podrían moverse como si fuera de tiras de carne que se elevan las imágenes, tanto como es posible, de gente determinada haciendo su recorrido cotidiano. Yo espero ser capaz de hacer las figuras surgiendo de su propia carne con sus sombreros de hongo y sus paraguas, y hacer las figuras tan desgarradoras como una Crucifixión". Y en E. II. p 83, Bacon añade: "He soñado esculturas puestas sobre una especie de armadura, una muy grande armadura hecha de manera que la escultura pueda deslizarse sobre ella y que la gente pueda así mismo a su gusto cambiar la posición de la escultura."

⁸ .- A proposito de Tati, que es tambien un gran artista de los colores planos, Andre Bazin decia: "Raros son los elementos sonoros indistintos... Al contrario, toda la astucia de Tati consiste en destruir la nitidez por la nitidez. Los dialogos no son incomprensibles sino insignificantes, y su insignificancia esta revelada por su misma precision. Tati lo consigue deformando las relaciones de intensidad entre los planos..." (*Qu'est-ce que le cinéma?* p.46, ed. del Cerf).

⁹ .- Leiris, *Au verso des images*, Ed. Fata Morgana, p. 26

II - NOTA SOBRE LAS RELACIONES DE LA PINTURA ANTIGUA CON LA FIGURACION

La pintura, la religión y la foto - Sobre dos contra-sentidos

La pintura debe arrancar la Figura a lo figurativo. Pero Bacon invoca dos datos que hacen que la pintura antigua no tenga la misma relación que tiene la pintura moderna con la figuración o la ilustración. Por una parte, la foto se ha hecho cargo de la función ilustrativa y documental, lo cual hace que la pintura moderna no tenga que llenar esta función que pertenecía aún a la antigua. Por otra parte, la pintura antigua estaba aún condicionada por ciertas "posibilidades religiosas" que daban un sentido pictórico a la figuración, mientras la pintura moderna es un juego ateo¹⁰.

No es seguro, sin embargo, que estas dos ideas, retomadas de Malraux, sean adecuadas. Pues las actividades se hacen concurrentes, puesto que la una no se contenta con llenar el rol abandonado por la otra. Uno no imagina una actividad que se encargaría de una función abandonada por un arte superior. La foto, aún instantánea, tiene otra pretensión que la de representar, ilustrar o narrar. Y cuando Bacon habla por su cuenta de la foto, y de las relaciones fotografía-pintura, dice cosas muy profundas. Por otra parte, el lazo del elemento pictórico y del sentimiento religioso, en la pintura antigua, parece a su vez mal definido por la hipótesis de una función figurativa que estaría simplemente santificada por la fe.

Sea un ejemplo extremo, *"El entierro del conde de Orgaz"*, del Greco. Una horizontal divide el cuadro en dos partes, inferior y superior, terrestre y celeste. Y en la parte baja, hay una figuración o narración que representa el entierro del conde, aunque ya ahí están presentes todos los coeficientes de deformación de los cuerpos, y principalmente el alargamiento. Pero en lo alto, donde el conde es recibido por Cristo, hay una liberación loca, un total franqueamiento: las Figuras se levantan y se alargan, se afinan sin medida, fuera de toda limitación. A pesar de las apariencias, no hay historia que contar, las Figuras están liberadas de su rol representativo, entran directamente en relación con un orden de sensaciones celestes. La pintura cristiana ha encontrado ya esto en el sentimiento religioso: un ateísmo propiamente pictórico, del que se podía tomar al pie de la letra la idea de que Dios no debía ser representado. Y en efecto, con Dios, pero también con Cristo, con la Virgen, con el Infierno también, las líneas, los colores, los movimientos se desprenden de las exigencias de la representación. Las Figuras se levantan o se pliegan, o se contorsionan, liberadas de toda figuración. No tienen nada que representar o narrar, puesto que se contentan con remitir en ese dominio al código existente de la Iglesia. Entonces, por su cuenta, no tienen asuntos más que con las "sensaciones" celestes, infernales o terrestres. Se hará pasar todo bajo el código, se pintará el sentimiento religioso de todos los colores del mundo. No es necesario decir "si Dios no está, todo está permitido". Justamente se trata de lo contrario. Pues con Dios todo está permitido. Es con Dios

¹⁰.- Ver E. I, pp. 62-65 (Bacon se pregunta porque Velásquez podía permanecer tan próximo a la "figuración". Y responde que, de una parte, la foto no existe; y de otra, que la pintura estaba ligada a un sentimiento religioso, aun vago).

que todo está permitido. No sólo moralmente, puesto que las violencias y las infamias encuentran siempre una santa justificación. Sino estéticamente, de manera mucho más importante, porque las figuras divinas están animadas de un libre trabajo creador, de una fantasía que se permite cualquier cosa. El cuerpo de Cristo está verdaderamente trabajado de una inspiración diabólica que lo hace pasar por todos los "dominios sensibles", por todos los "niveles de sensación diferentes". Sean aún dos ejemplos: el Cristo de Giotto, transformado en ciervo-volante en el cielo, verdadero avión, que envía los estigmas a San Francisco, mientras que las líneas sombreadas del camino de los estigmas son como las marcas libres según las cuales el santo maneja los hilos del avión ciervo-volante. O bien la creación de animales del Tintoretto: Dios es como un starter que da la partida de una carrera en handicap, los pájaros y los peces parten adelante, mientras que el perro, los conejos, el ciervo, la vaca y el unicornio esperan su turno.

No se puede decir que el sentimiento religioso sostenga la figuración en la pintura antigua: al contrario, haría posible una liberación de las Figuras, un surgimiento de figuras fuera de toda figuración. No se puede decir que renunciar a la figuración sea más fácil para la pintura moderna como juego. Al contrario, la pintura moderna está invadida, asediada por fotos y clichés que se instalan sobre la tela aun antes de que el pintor comience su trabajo. En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está por entero cubierta virtualmente por todo tipo de clichés con los que tendrá que romper. Y Bacon lo dice cuando habla de la foto: ella no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve¹¹. No es peligrosa simplemente por ser figurativa, sino porque pretende *reinar sobre la visión*, entonces sobre la pintura. Así, habiendo renunciado al sentimiento religioso, pero asediada por la foto, la pintura moderna se encuentra en una situación muy difícil, como se dice, para romper con la figuración que parecía su miserable dominio reservado. La pintura abstracta atestigua esta dificultad: es necesario el extraordinario trabajo de la pintura abstracta para arrancar el arte moderno de la figuración. Pero, ¿no hay otra vía, más directa y más sensible?

¹¹.- E. I, p. 67. Volveremos sobre este punto, que explica la actitud de Bacon por relación a la fotografía, a la vez fascinación y desprecio. En todo caso, lo que reprocha a la foto, es algo distinto al ser figurativa.

III- Atletismo

Primer movimiento: de la estructura a la Figura - Aislamiento - El atletismo - Segundo movimiento: de la Figura a la estructura - El cuerpo se escapa: la abyección - La contracción, la disipación: lavabos, paraguas y espejos.

Volvamos a los tres elementos pictóricos de Bacon: los grandes colores planos como estructura material espacializante -la Figura, las Figuras y su acto- el lugar, es decir el círculo, la pista o el contorno, que es el límite común de la Figura y el color plano. El contorno parece muy simple, círculo u ovalo; es más bien su color lo que plantea problemas, en la doble relación dinámica en la que esta cogido. En efecto, el contorno como lugar es el lugar de un intercambio en los dos sentidos, entre la estructura material y la Figura, entre la Figura y el color plano. El contorno es como una membrana recorrida por un doble intercambio. Algo pasa, en un sentido y en el otro. Si la pintura no tiene nada que narrar, ni historia por contar, al menos pasa algo, que define el funcionamiento de la pintura.

En el círculo, la Figura esta sentada en la silla, acostada en el lecho: a veces parece atenta a lo que va a pasar. Pero lo que pasa, o va a pasar, o ya paso, no es un espectáculo, una representación. Los "atentos" de Bacon no son espectadores. Sorprende en los cuadros de Bacon el esfuerzo por eliminar todo espectador, y por ahí mismo todo espectáculo. Así la tauromaquia de 1969 presenta dos versiones: en la primera, el gran color plano implica aún un panel abierto donde se percibe una muchedumbre, como una legión romana que estaría viendo el circo, en tanto que la segunda versión ha cerrado el panel, y no se contenta con entrelazar las dos Figuras del torero y del toro, sino que alcanza verdaderamente el hecho único o común, al mismo tiempo que desaparece la cinta malva que ligaba a los espectadores con lo que aún era espectáculo. Los "*Tres estudios de Isabel Rawsthorne*" (1967) muestran la Figura cerrando la puerta a la intrusa o visitante, aun siendo su propio doble. Se dirá que en muchos casos, subsiste una especie de espectador, un mirón, un fotógrafo, un transeúnte, un "atento", distinto de la Figura: principalmente en los trípticos, donde es casi como una ley, pero no solamente ahí. Veremos sin embargo que Bacon tiene necesidad, en sus cuadros y sobre todo en los trípticos, de una función *testigo*, que hace parte de la Figura y no tiene nada que ver con un espectador. Igualmente los simulacros de fotos, agarradas al muro o sobre el riel, pueden jugar ese rol de testigos. Son testigos, no en el sentido de espectadores, sino de elemento-marcado o de constante en relación con el cual se estima una variación. En verdad, el único espectáculo es aquel del atento o del esfuerzo. Pero no se producen más que cuando ya no hay espectadores. Semejanza de Bacon con Kafka: la Figura de Bacon, es el gran Avergonzado, o bien el gran Nadador que no sabe nadar, el campeón del ayuno; y la pista, el circo, la plataforma, es el teatro de

23

Oklahoma. En este aspecto, todo culmina con Bacon en "*Pintura*" de 1978: pegada a un panel, la Figura tiende todo su cuerpo, y una pierna, para hacer girar la llave de la puerta con su pie, del otro lado del cuadro. Se señala que el contorno, el círculo, de un muy bello naranja oro, no esta en la tierra, sino que ha migrado, situado sobre la puerta, si bien la Figura, en la punta extrema del pie, parece ponerse en pie sobre la puerta vertical, en una reorganización del cuadro.

En este esfuerzo por eliminar al espectador, la Figura da muestras de un singular atletismo. Tanto más singular por cuanto la fuente del movimiento no esta en ella. El movimiento va, más bien, de la estructura material, del color plano, a la Figura. En muchos cuadros, el color plano esta precisamente cogido en un movimiento por el cual forma un cilindro: se enrolla alrededor del contorno, del lugar; y envuelve, aprisiona a la Figura. La estructura material se enrolla alrededor del contorno para aprisionar la Figura que acompaña el movimiento de todas sus fuerzas. Extrema soledad de las Figuras, extremo encerramiento de los cuerpos excluyendo a todo espectador: la Figura no deviene tal más que por ese movimiento en el que se encierra y que la encierra. "Estancia donde los cuerpos van buscando cada uno su despoblador... Interior de un cilindro rebajado teniendo cincuenta metros de circunferencia y dieciséis de alto por armonía. Luz. Su debilidad. Su amarillo"¹². O bien caída suspendida en el agujero negro del cilindro: es la primera fórmula de un atletismo irrisorio, violentamente cómico, donde los órganos del cuerpo son prótesis. O bien el lugar, el contorno devenido aparato gimnástico para la gimnástica de la Figura en el seno de los colores planos.

Pero el otro movimiento, que coexiste evidentemente con el primero, es al contrario el de la Figura hacia la estructura material, hacía el color plano. Desde el inicio, la Figura es el cuerpo, y el cuerpo tiene lugar en el cerco del círculo. Pero el cuerpo no solamente espera algo de la estructura, espera algo en sí mismo, hace esfuerzos sobre sí mismo para devenir Figura. Sin embargo es en el cuerpo que algo pasa: fuente del movimiento. Ya no el problema del lugar, sino más bien del acontecimiento. Si hay esfuerzo, y esfuerzo intenso, no es propiamente un esfuerzo extraordinario, como si se tratara de una empresa más allá de las fuerzas del cuerpo y actuando sobre un objeto distinto. El cuerpo se esfuerza precisamente, o espera precisamente escapar. No soy yo quien intenta escapar a mi cuerpo, es el cuerpo quien intenta escapar a sí mismo por... En una palabra un espasmo:

26

el cuerpo como plexus, y su esfuerzo o su espera de un espasmo. Quizá es una aproximación del horror o de la abyección según Bacon. Un cuadro puede guiarnos, "*Figura en el lavabo*", de 1976: agarrado al ovalo del lavabo, pegado por las manos a los grifos, el cuerpo-figura hace sobre sí mismo un esfuerzo intenso inmóvil, para escapar entero por el agujero de desagüe. Joseph Conrad describe una escena parecida donde veía, el también, la imagen de la abyección: en una cabina hermética del navío, en plena tempestad, el negro del Narciso escucha a los otros marineros

¹².-Beckett, *El despoblador*, Ed. española, Tusquets, 1972.

que han conseguido atravesar un agujero minúsculo en el mamparo que lo aprisiona. Un cuadro de Bacon: "Y ese negro infame, lanzándose hacia la abertura, pega sus labios y gime ¡socorro! con una voz apagada, presionando su cabeza contra la madera, en un esfuerzo demente, por salir por ese agujero de una pulgada de ancho por tres de largo. Desconcertados como estábamos, esta acción increíble nos paraliza totalmente. Parece imposible sacarlo de ahí"¹³. La fórmula corriente, "pasar por un agujero de ratón", vuelve banal la abominación misma o el Destino. Escena histórica. Toda la

29 serie de espasmos con Bacon es de ese tipo, amorcillos, vómito, excremento, siempre el cuerpo que intenta escapar *por* uno de sus órganos, para reunirse con el color plano, la estructura material. Bacon ha dicho frecuentemente que, en el dominio de las Figuras, la sombra tenía tanta presencia como el cuerpo; pero la
47 sombra no adquiere esa presencia más que porque escapa al cuerpo, ella es el cuerpo que escapa por tal o cual punto localizado en el contorno. Y El grito, el
6 grito de Bacon, es la operación por la cual el cuerpo entero escapa por la boca. Todos los impulsos del cuerpo.

La palangana del lavabo es un lugar, un contorno, retoma el círculo. Pero aquí, la nueva posición del cuerpo en relación con el contorno muestra que hemos alcanzado un aspecto mas complejo (aun si estaba ahí desde el principio). Ya no es la estructura material la que se enrolla alrededor del contorno para envolver la Figura, más bien la Figura pretende pasar por un punto de fuga en el contorno para disiparse en la estructura material. La segunda dirección del intercambio, y la segunda forma del atletismo irrisorio. El contorno toma una nueva función, puesto que no es más

plano, sino que dibuja un volumen ahuecado e implica un punto de fuga. Los
30, 28 paraguas de Bacon, en este aspecto, son el análogo del lavabo. En las dos versiones de "*Pintura*", 1946 y 1971, la Figura esta instalada en el circulo de una barandilla, pero al mismo tiempo se deja atrapar bruscamente por el paraguas semi-esférico, y parece esperar escaparse por la punta del instrumento: no se ve más que su abyecta
22, 50 sonrisa. En los "*Estudios del cuerpo humano*" de 1970 y en el "*Tríptico mayo-junio 1974*" el paraguas verde botella es tratado mucho mas como superficie, pero la Figura acucillada se sirve de el como de un balancín, de un paracaídas, de una aspiradora, de una ventosa, en la cual todo el cuerpo contraído quiere pasar, y la cabeza ya esta atrapada: esplendor de esos paraguas como contornos, con una punta estirada hacia abajo. En la literatura, Burroughs es quien mejor ha sugerido este esfuerzo del cuerpo por escapar por una punta o por un agujero que hacen parte de él mismo o de su cerco: "el cuerpo de Johnny se contrae hacia su mentón, las contracciones son cada vez más largas, Aiiiiiie! Grita los músculos tensos, y su cuerpo tiende a escaparse por el culo"¹⁴. Así mismo, con Bacon, la "*Figura acostada con jeringa hipodérmica*" (1963) es menos un cuerpo clavado,

¹³.- Conrad, *El negro del Narciso*, éd Gallimard, p. 103, es Español Ed. Bruguera.

¹⁴.- Burroughs, *El almuerzo desnudo*, éd. Gallimard, p. 102. Edición española de ed. Bruguera.

inmovilizado, aun si lo dice Bacon, que un cuerpo que tiende a pasar por la jeringa, y a escaparse por ese agujero o ese punto de fuga funcionando como órgano-prótesis.

Si la pista o el círculo se prolongan en el lavabo, en el paraguas, el cubo o el paralelepípedo se prolongan también en el espejo. Los espejos de Bacon son todo lo que se quiera salvo una superficie que refleja. El espejo es un espesor opaco y a veces negro. Bacon no vive el espejo a la manera de Lewis Carroll. El cuerpo pasa en el espejo, se aloja en el, el mismo y su sombra. De ahí la fascinación: no hay nada detrás del espejo sino dentro. El cuerpo parece alargarse, aplanarse, estirarse en el espejo, así como contraerse para pasar por el agujero. Necesita que la cabeza se hienda con una gran grieta triangular, que va a reproducirse de los dos lados, y dispersarla por todo el espejo, como un bloque de grasa en una sopa. Pero en los dos casos, tanto en el paraguas o el lavabo como en el espejo, la Figura no esta solamente aislada, es deformada, luego contraída y aspirada, luego estirada y dilatada. El movimiento no es el de la estructura material que se enrolla alrededor de la Figura, es el de la Figura que va hacia la estructura, y tiende en el límite a disiparse en los colores planos. La figura no es solamente el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa. Lo que hace de la deformación un destino, es que el cuerpo tiene una relación necesaria con la estructura material: no solo la de enrollarse alrededor de el, sino que debe reunirse y disiparse, y por esto pasar por o en los instrumentos-prótesis, que constituyen los pasajes y los estados reales, físicos, efectivos, las sensaciones y no las imaginaciones. El espejo o el lavabo pueden estar localizados en muchos casos; pero aun entonces lo que pasa en el espejo, lo que va a pasar en el lavabo o bajo el paraguas, es inmediatamente relacionable a la Figura misma. Llega exactamente a la Figura lo que muestra el espejo, lo que anuncia el lavabo. Las cabezas están preparadas para recibir las deformaciones (de hay las zonas limpiadas, cepilladas, arrugadas en los retratos de cabezas). Y en la medida en que los instrumentos tienden hacia el conjunto de la estructura material, no tienen la misma necesidad de ser especificados: toda la estructura juega el papel de espejo virtual, de paraguas o de lavabo virtuales, al punto que las deformaciones instrumentales se encuentran inmediatamente situadas *sobre* la Figura. Así "Autorretrato" de 1973, el hombre con cabeza de cerdo: sobre el lugar se hace la deformación. Al igual que el esfuerzo del cuerpo es sobre sí mismo, la deformación es estática. Todo el cuerpo esta recorrido por un movimiento intenso. Movimiento deformante deformado, que vuelve a llevar a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para constituir la Figura.

IV - El cuerpo, la carne animal y el espíritu, el devenir-animal.

El hombre y el animal - La zona de indiscernibilidad - Carne y huesos: la carne descende de los huesos - La piedad - Cabeza, rostro y carne.

El cuerpo, es la Figura, o más bien el material de la Figura. No se confundirá sobretodo el material de la Figura con la estructura material espacializante, que permanece del otro lado. El cuerpo es Figura, no estructura. Inversamente la Figura, siendo cuerpo, no es rostro y no tiene aún rostro. Tiene una cabeza, porque la cabeza es parte integrante del cuerpo. Puede reducirse a la cabeza. Retrartista, Bacon es pintor de cabezas no de rostros. Hay una gran diferencia entre los dos. Pues el rostro es una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras la cabeza es una dependencia del cuerpo, aun si es la punta. No le falta espíritu, es un espíritu que es cuerpo, soplo corporal y vital, un espíritu animal, el espíritu animal del hombre: un espíritu-cerdo, un espíritu-búfalo, un espíritu-perro, un espíritu-murciélago... Bacon persigue un proyecto muy especial como retrartista: deshacer el rostro, encontrar o hacer surgir la cabeza bajo el rostro.

Las deformaciones por las cuales el cuerpo pasa son también *los trazos animales* de la cabeza. No se trata solamente de una correspondencia entre formas animales y formas de rostro. En efecto, el rostro ha perdido su forma sufriendo las operaciones de limpieza y de cepillado que lo desorganizan y hacen surgir en su lugar una cabeza. Y las marcas o trazos de animalidad no son de entrada formas animales, sino más bien espíritus que frecuentan las partes limpiadas, que jalen la cabeza, individualizan y cualifican la cabeza sin rostro¹⁵. Limpieza y trazos, como procedimientos de Bacon, encuentran aquí un sentido particular. Llegando la cabeza del hombre a ser reemplazada por un animal; pero no el animal como forma, sino el animal como *trazo*, por ejemplo un trémulo trazo de pájaro que se enrosca sobre la parte limpiada, mientras que los simulacros-rostros, al lado, sirven solamente de "testigo" (como en el tríptico de 1976). Sucede que un animal, por ejemplo un perro real, sea tratado como la sombra de su amo; o inversamente que la sombra del hombre tome una existencia animal autónoma e indeterminada. La sombra escapa del cuerpo como un animal que nos abriga, nos ampara. En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye, es una *zona de indiscernibilidad, de indecidibilidad*, entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal, pero no lo deviene sin que el animal al mismo tiempo devenga espíritu, espíritu del hombre, espíritu físico del hombre presente en el espejo como Euménide o Destino. Nunca una combinación de formas, sino el hecho común: el hecho común del hombre y del animal. Al punto que la Figura mas

¹⁵ .- Félix Guattari ha analizado estos fenómenos de desorganización del rostro: los "trazos de rostridad" se liberan, y devienen también los trazos de animalidad de la cabeza. Ver *El inconsciente maquínico*, ed. Recherches, pp. 75 sgs.

aislada de Bacon es ya una Figura acoplada, el hombre acoplado con su animal en una tauromaquia latente.

Esta zona objetiva de indiscernibilidad, era todo el cuerpo, pero el cuerpo en tanto que carne o carne animal¹⁶. Sin duda el cuerpo también tiene huesos, pero los huesos son estructura espacial. Frecuentemente se ha distinguido la carne y los huesos, y aun los "parientes de carne" y los "parientes de huesos". El cuerpo no se revela mas que cuando deja de estar sostenido por los huesos, cuando la carne deja de recubrir los huesos, cuando existen la una por el otro, pero cada uno de su lado, los huesos como estructura material del cuerpo, la carne como material corporal de la Figura. Bacon admira la mujer joven de Degas "*Después del baño*", donde la columna vertebral interrumpida parece salir de la carne, mientras que la carne es mas vulnerable e ingeniosa,

40 acrobática¹⁷. En otro conjunto, Bacon ha pintado una columna vertebral para una figura contorsionada cabeza abajo. Necesita alcanzar esta tensión esta tensión pictórica de la carne y los huesos. Ahora bien es precisamente la carne animal la que realiza esta tensión en la pintura, incluso por el esplendor de los colores. La carne animal es precisamente ese estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan localmente, en lugar de componerse estructuralmente. Igualmente la boca y los dientes, que son pequeños huesos. En la carne animal se diría que la carne *desciende* de los huesos, mientras los huesos se elevan de la carne. Es esto lo propio de Bacon, a diferencia de Rembrandt, o de Soutine. Si hay una "interpretación" del cuerpo con Bacon, se la encuentra en su gusto por pintar figuras acostadas, donde el brazo o la pierna levantados valen por los huesos, tal que la carne adormecida parece descender. Así en el panel central del tríptico de 1968, los dos gemelos dormidos, flanqueados de testigos de los espíritus animales; 53 43 pero también la serie del durmiente de brazos levantados, de la durmiente con la 44, 46, 37 pierna vertical, y de la durmiente o la drogada con los muslos levantados. Más allá del aparente sadismo, los huesos son como los aparejos (carcasa) donde la carne es el acróbata. El atletismo del cuerpo se prolonga naturalmente en esta acrobacia de la carne. Veremos la importancia de la caída en la obra de Bacon. Pero ya en las crucifixiones, lo que le interesa, es el descenso, y la cabeza abajo que revela la 56, 58 carne. Y en aquellas de 1962 y de 1965, se ve literalmente la carne descender de los huesos, en el marco de una cruz-sillón y una pista ósea. Para Bacon como para

Kafka, la columna vertebral no es más que la espada bajo la piel que un verdugo ha deslizado en el cuerpo de un inocente durmiente¹⁸. Llegando hasta a que un hueso sea solo sobreañadido, en un chorro de pintura al azar y a destiempo.

¹⁶ .- En francés chair es carne en general, mientras que viande es carne relativa a un animal. De tal manera que solo parcialmente son sinónimos. Deleuze dice: "chair ou viande". En adelante traduciremos chair como carne y viande como carne animal. (N de T)

¹⁷ .- E.I. ps 92-94.

¹⁸ .- Kafka, *La espada*.

¡Piedad por la carne animal! No hay duda, la carne animal es el objeto de la mas alta piedad de Bacon, su único objeto de piedad, su piedad de Anglo-Irlandés. Y en este punto es como con Soutine, con su inmensa piedad de judío. La carne animal no es una carne muerta, guarda todos los sufrimientos y toma sobre si todos los colores de la carne viva. Tanto de dolor convulsivo y de vulnerabilidad, pero también de invención encantadora, de color y de acrobacia. Bacon no dice "piedad por las bestias", sino más bien todo hombre que sufre lo es de la carne animal. La carne animal es la zona común del hombre y de la bestia, su zona de indiscernibilidad, es ese "hecho", ese estado en que la pintura se identifica con los objetos de su horror o de su compasión. El pintor es carnicero ciertamente, pero esta en esa carnicería como en una iglesia, con la carne animal para Crucificar ("*Pintura*" de 1946). Solamente en las carnicerías Bacon es un pintor religioso. "He sido muy tocado siempre por las imágenes relativas a los abatidos y a la carne animal, y para mi ellas están ligadas directamente a todo lo que es la Crucifixión... Seguramente, somos de la carne animal, somos carcasas en potencia. Si voy a un carnicero, siempre encuentro sorprendente que no este ahí, en el lugar del animal..."¹⁹. El novelista Moritz, a finales del siglo XVIII, describe un personaje con "sentimientos raros": una extrema sensación de aislamiento, de insignificancia casi igual a la nada; el horror de un suplicio, pues asiste a la ejecución de cuatro hombres, "exterminados y despedazados", los pedazos de esos hombres "lanzados a la vía" o sobre la balaustrada; la certidumbre de que estamos singularmente concernidos, de que somos todos esa carne animal lanzada, y que el espectador esta ya en el espectáculo, "masa de carne ambulante"; de ahí la idea viviente de que los animales mismos son el hombre, y que nosotros somos el criminal o el ganado; y después esa fascinación por el animal que muere, "un ternero, la cabeza, los ojos, el hocico, las olletas... y a veces se abandona totalmente a la contemplación sostenida de la bestia al punto que cree realmente haber, por un instante, sentido *la especie de existencia* de un tal ser... en una palabra, frecuentemente había ocupado su pensamiento, después de su infancia, el saber si entre los hombres era un perro u otro animal"²⁰. Las páginas de Moritz son esplendidas. No es un acuerdo del hombre y la bestia, no es una semejanza, es una identidad de fondo, una zona de indiscernibilidad más profunda que cualquier identificación sentimental: el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre. Realidad del devenir. ¿Qué hombre revolucionario en arte, en política, en religión o en no importa que, no ha sentido ese momento extremo donde no era más que una bestia, y devenia responsable, no de los terneros que mueren, sino *frente* a los terneros que mueren?

Pero, ¿es posible que se diga lo mismo de la carne animal y de la cabeza, a saber que es una zona de indecisión objetiva del hombre y del animal? ¿Se puede decir objetivamente que la cabeza es la carne animal (tanto como la carne animal es espíritu)? ¿De todas las partes del cuerpo, la cabeza no es la más próxima a los huesos? Veamos al Greco, o aun a Soutine. Ahora bien parece que Bacon no vive la cabeza así. Los huesos aparecen en el rostro, no en la cabeza. No hay cabeza de muerto según Bacon. La cabeza esta desosada antes que huesuda. Ella, sin embargo, no es blanda,

¹⁹.- E.I. p. 55 y p. 92.

²⁰.- Jean-Christophe Bailly ha hecho conocer ese bello texto de K. P. Moritz (1756-1793), en *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, ed. 10-18, ps. 35-43.

sino firme. La cabeza es de la carne, y la máscara misma no es mortuoria, es un bloque de carne

48, 49 firme que se separa de los huesos: así los estudios para un retrato de William Blake. La cabeza personal de Bacon es una carne encantada por una muy bella mirada sin órbita. Y eso es lo que hace la gloria de Rembrandt, haberse pintado un último autorretrato como un bloque de carne sin órbitas²¹. En toda la obra de Bacon, la relación cabeza-carne animal recorre una escala intensiva que la vuelve cada vez más íntima. Primero la carne animal (carne de un lado, hueso del otro) esta puesta sobre el borde de la pista o de la balaustrada donde se tiene la Figura-cabeza; pero ella es también la espesa lluvia carnal contorneando la cabeza que deshace su rostro bajo el paraguas. El grito que sale de la boca del papa, la piedad que sale de sus ojos, tiene por objeto la carne animal. Enseguida la carne animal tiene una cabeza por la cual huye y desciende de la cruz, como en las dos Crucifixiones precedentes. Enseguida aun todas las series de cabezas de Bacon afirmarán su identidad con la carne animal, y entre las más bellas aquellas que están pintadas con los colores de la carne animal, el rojo y el azul. En fin la carne animal es ella misma cabeza, la cabeza deviene potencia ilocalizable de la carne animal, como en el *"Fragmento de una Crucifixión"* de 1950 donde toda la carne animal aúlla, bajo la mirada de un espíritu perro que se inclina en lo alto de la cruz. Lo que hace que Bacon no ame ese cuadro, es la simplicidad del procedimiento aparente: le bastaba cavar una boca en plena carne animal. Aun había que ver la afinidad de la boca, y del interior de la boca, con la carne animal, y alcanzar ese punto en que la boca abierta ha devenido estrictamente sección de una arteria cortada, o aun de una mancha de chaqueta que vale por la arteria, como en el paquete sangrante del tríptico *"Sweeney Agonistes"*. Entonces la boca adquiere esta potencia de ilocalización que hace de toda la carne animal una cabeza sin rostro.

30, 28

45

51

52

61

Ya no es un órgano particular, sino un agujero por el cual el cuerpo entero escapa, y por el cual desciende la carne (falta el procedimiento de las marcas libres involuntarias). Lo que Bacon llama el Grito en la inmensa piedad que entraña la carne animal.

²¹ - E. I, p. 114: "Eh bien, si usted toma por ejemplo el gran autorretrato de Rembrandt en Aix-en-Provence, y si lo analiza, vera que no hay casi orbitas alrededor de los ojos, es completamente anti-ilustrativo".

V - NOTA RECAPITULATIVA: PERIODOS Y ASPECTOS DE BACON.

Del grito a la sonrisa: la disipación - Los tres períodos sucesivos de Bacon - La coexistencia de todos los movimientos - Las funciones del contorno.

La cabeza-carne animal, es un devenir-animal del hombre. Y en ese devenir, todo el cuerpo tiende a escaparse, y la Figura tiende a reunirse con la estructura material. Se lo ve en el esfuerzo que hace sobre sí misma para pasar por la punta o por el agujero; mejor aún, en el estado que toma cuando pasa en el espejo, sobre el muro. Sin embargo, no se disuelve aún en la estructura material, no se ha reunido con color plano para disiparlo verdaderamente, borrarse sobre el muro del cosmos cerrado, confundirse con una textura molecular. Habría que ir hasta allá, a fin de que reine una justicia que no será más que Color o Luz, un espacio que no será más que Sahara²². Es decir que, cualquiera que sea su importancia, el devenir animal no es más que una etapa hacia un devenir imperceptible más profundo donde la Figura desaparezca.

54, 55 Todo el cuerpo escapa por la boca que grita. Por la boca redonda del papa o de la nodriza, el cuerpo escapa como por una arteria. Y, sin embargo, no es la última palabra en la serie de la boca según Bacon. Bacon sugiere que, más allá del grito, está la sonrisa, a la cual no puede acceder, dice²³. Bacon es ciertamente modesto; de hecho, ha pintado sonrisas que están entre las más bellas de la pintura. Y que tienen la más extraña función, la de asegurar el desvanecimiento del cuerpo. Sólo en este punto Bacon encuentra a Lewis Carroll, la sonrisa del gato²⁴. Hay una sonrisa que cae, inquietante, en la cabeza del hombre del paraguas, y a favor de esa sonrisa el rostro se deshace como bajo un ácido que consume el cuerpo; y la segunda versión del mismo hombre resalta y restablece la sonrisa. Más aún, la sonrisa burlona, casi insostenible, insoportable, del Papa de 1954 o del hombre sentado sobre el lecho: se siente que debe sobrevivir al desvanecimiento del cuerpo. Los ojos y la boca están tomados sobre las líneas horizontales del cuadro en que el rostro se disipa, en provecho de coordenadas espaciales donde sólo subsiste la sonrisa insistente. 30
28
57, 59 ¿Cómo llamar algo parecido? Bacon sugiere que esa sonrisa es histérica²⁵. Abominable sonrisa, abyección de sonrisa. Y si sueña introducir un orden en un 60

²².- E. I, p. 111: "usted quisiera poder hacer en un retrato la apariencia de un Sahara, hacerlo tan parecido que parezca contener las distancias del Sahara".

²³.-E. I, p. 98: "he querido siempre, sin jamás alcanzarlo, pintar la sonrisa".

²⁴.- Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, cap. 6 "se borraba muy lentamente... terminando por la sonrisa, que persiste algún tiempo después de que el animal ha desaparecido".

²⁵.- E. I, p 95.

tríptico, creemos que el de 1953 impone este orden que no se confunde con la sucesión de los paneles: la boca que grita al centro, la sonrisa histérica a la izquierda, y a la derecha, en fin, la cabeza que se inclina y se disipa²⁶.

54 En este punto extremo de la disipación cósmica, en un cosmos cerrado pero ilimitado, es evidente que la Figura no puede estar aislada, presa en un límite, pista o paralelepípedo: uno se encuentra frente a otras coordenadas. Ya la Figura del papa que grita se sostiene detrás de las espesas láminas, como los listones de una cortina de sombra transparente: la parte superior del cuerpo cae, y no subsiste más que como una marca sobre un sudario rayado, mientras la parte inferior del cuerpo permanece aún fuera de la cortina que se ensancha. De ahí el efecto de alargamiento progresivo como si el cuerpo fuera arrastrado hacia atrás en la mitad superior. Y seguramente durante un largo período, el procedimiento es frecuente en Bacon. Las mismas láminas verticales de la cortina contornean y rayan parcialmente la abominable sonrisa del "*Estudio para un retrato*", mientras que la cabeza y el cuerpo parecen aspirados hacia el fondo, hacia los listones horizontales de la persiana. Se dirá entonces que, durante todo un período, se imponen convenciones opuestas a las que definíamos al principio. Por todas partes el reino de lo flotante y de lo indeterminado, la acción de un fondo que atrae a la forma, un espesor donde se unen las sombras, una oscura textura matizada, de efectos de aproximación y alejamiento: en una palabra, un tratamiento *malerisch*, como dice Sylvester²⁷. Esto lleva a Sylvester a distinguir tres períodos en la pintura de Bacon: el primero, que confronta la Figura precisa y el color plano vivo y duro; el segundo, que trata la forma "malerisch" sobre un fondo tonal de cortinas; el tercero, en fin, reúne "las dos convenciones opuestas", y remite al fondo vivo y plano, reinventando localmente los efectos de flotación por rayado y cepillado²⁸.

59

De todos modos, no solamente el tercer período inventa la síntesis de los dos. El segundo período se ajusta más al primero de lo que lo contradice, en la unidad de un estilo y de una creación: una nueva posición de la figura aparece, pero coexiste con las otras. Más simplemente, la posición posterior de las cortinas se conjuga perfectamente con la posición sobre la pista, sobre la barra o el paralelepípedo, para una Figura aislada, pegada, contractada, pero igualmente abandonada, escapada, evanescente, confundida: como "*Estudio para un desnudo acucillado*" de 1952. Y "*El Hombre del perro*" de 1953 retoma los elementos fundamentales de la pintura, pero en un conjunto turbio donde la Figura no es más que una sombra, el charco, un contorno incierto, el andén, una superficie ensombrecida. Y esto es lo esencial: hay ciertamente sucesión de períodos, pero también

²⁶.- No podemos seguir aquí a John Russell, quien confunde el orden del tríptico con la sucesión de los paneles de izquierda a derecha: él ve a la izquierda un signo de "sociabilidad", y al centro, un discurso público (*Francis Bacon*, ed. du Chêne, p. 92). Aunque el modelo fuera un primer ministro, no se ve como la inquietante sonrisa puede pasar por sociable, y el grito del centro por discurso.

²⁷.- *Mal* deriva de "mácula", la mancha (de ahí *malen*, pintar, *Maler*, pintor). Wofflin se sirve de la palabra *Malerisch* para designar lo pictórico en oposición a lo lineal, o más precisamente, la masa en oposición al contorno. Ver *Principios fundamentales de la historia del arte*, Ed. Espasa-Calpe S.A.

²⁸.- E. II, p. 96: los tres períodos distinguidos por David Sylvester.

62 aspectos coexistentes, en virtud de los tres elementos simultáneos de la pintura que
16 están perpetuamente presentes. La armadura o la estructura material, la Figura en
posición, el contorno como límite de los dos, no dejarán de constituir el sistema de
la más alta precisión; y en ese sistema se producen las operaciones de mezcla, los
fenómenos de vaguedad, los efectos de alargamiento o de desvanecimiento, aun
más fuertes pues constituyen un movimiento él mismo preciso en ese conjunto.

Hay o habría que distinguir un cuarto período muy reciente. Supongamos, en efecto, que la
Figura no tenga solamente componentes de disipación, y aún que no se contenta con privilegiar o
cabalgar este componente. Supongamos que la Figura haya desaparecido efectivamente, no dejando
más que un vago trazo de su antigua presencia. El color plano se abrirá como un cielo vertical, al
mismo tiempo que se cargará cada vez más de funciones estructurantes: los elementos de contorno
determinarán cada vez más en él divisiones, secciones planas y regiones en el espacio que forman
una armadura libre. Pero, al mismo tiempo, la zona de interferencia o de limpiado, que hacía surgir
la Figura, va, sin embargo, a valer por sí misma, independientemente de toda forma definida, aparece
como pura Fuerza sin objeto, ola de tempestad, chorro de agua o de vapor, ojo de ciclón, que
recuerda a Turner en un mundo devenido trasatlántico. Por ejemplo, todo se organiza (especialmente

38 la sección negra) por la confrontación de dos azules vecinos, el del chorro y el del
color plano. El que no conociéramos todavía casos de una organización tan nueva
en la obra de Bacon, no debe excluir que se trate de un período en nacimiento: una
"abstracción" que le sería propia, y no tendría necesidad de Figura. La Figura se ha
83, 84, 87 disipado realizando la profecía: no serás más que arena, hierba, polvo o gota de
agua...²⁹ El paisaje fluye por sí mismo fuera del polígono de presentación,
guardando los elementos desfigurados de una esfinge que parecía hecha de arena.

Pero, sin embargo, la arena no retiene ninguna Figura, no más que la hierba, la
tierra o el agua. En el punto de unión o bisagra de las Figuras y de esos nuevos espacios vacíos, un
uso radiante del pastel. La arena podrá aún recomponer una esfinge, pero tan desmenuzable y
pastelizada que el mundo de las Figuras se siente amenazado por la nueva potencia.

Si uno se atiene a los períodos atestiguados, lo difícil de pensar es la coexistencia de todos
los movimientos. Y, sin embargo, el cuadro es esa coexistencia. Los tres elementos de base estaban
dados, Estructura, Figura y Contorno, un primer movimiento ("tensión") va de la estructura a la
Figura. La estructura se presenta entonces como un color plano, pero que va a enrollándose como un
cilindro alrededor del contorno; el contorno se presenta ahora como aislante, círculo, óvalo, barra o
sistema de barras; y la Figura está aislada en el contorno, es un mundo completo cerrado. Pero he
aquí que un segundo movimiento, una segunda tensión, va de la Figura a la estructura material: el
contorno cambia, deviene semi-esfera del lavabo o del paraguas, espesor del espejo, actuando como
un deformante; la Figura se contrae o se dilata para pasar por un agujero o en el espejo, experimenta
un devenir-animal extraordinario en una serie de deformaciones irritantes, y tiende a reunirse con el

²⁹.- Conocemos en la actualidad seis cuadros de esta nueva abstracción; además de los cuatro precedentemente citados, están un "paisaje" de 1978 y,
en 1982, "Agua fluyendo de un grifo".

color plano, a disiparse en la estructura, con una última sonrisa, por intermedio del contorno que no actúa aún como deformante, sino como una cortina donde la Figura se difumina en el infinito. Ese mundo más cerrado era entonces también más ilimitado. Si se parte de lo más simple -el contorno que comienza por un simple círculo-, se ve la variedad de sus funciones al mismo tiempo que el desarrollo de su forma: es de entrada aislante, último territorio de la Figura; pero también es, ya, el "despoblador" o el "desterritorializante", puesto que fuerza a la estructura a enrollarse, sacando a la Figura de cualquier medio natural; es entonces vehículo, pues guía el pequeño recorrido de la Figura en el territorio que le queda; y él es aparato gimnástico, prótesis, porque sostiene el atletismo de la Figura que se encierra; actúa enseguida como deformante, cuando la Figura pasa en él, por un agujero, por una punta; y vuelve a encontrarse como aparato gimnástico y prótesis en un nuevo sentido, por la acrobacia de la carne; es, en fin, cortina detrás de la cual la Figura se disuelve reuniéndose con la estructura; en una palabra, es membrana, y no deja de serlo, asegurando la comunicación en los dos sentidos entre la Figura y la estructura material. En la "*Pintura*" de 1978 se ve el naranja de oro del contorno que se pega sobre la puerta con todas sus funciones, listo a tomar todas esas formas. Todo se reparte en diástole y sístole, repercutidos a cada nivel. La sístole, que cierra el cuerpo, y va de la estructura a la Figura; la diástole, que lo extiende y lo disipa, de la Figura a la estructura. Pero ya hay diástole en el primer movimiento, cuando el cuerpo se alarga para mejor encerrarse; y hay una sístole en el segundo movimiento, cuando el cuerpo se contrae para escaparse; y aun cuando el cuerpo se disipa, permanece aún contraído por las fuerzas que lo agarran bruscamente para volver a cercarlo. El ritmo es la coexistencia de todos los movimientos en el cuadro.

23

VI - PINTURA Y SENSACION

Cézanne y la sensación - Los niveles de sensación - Lo figurativo y la violencia - El movimiento de traslación, el vagabundeo - La unidad fenomenológica de los sentidos: sensación y ritmo.

Hay dos maneras de ir más allá de la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura, Cézanne le da un nombre simple: la sensación. La Figura es la forma sensible tomada en la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es de la carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro, mas próxima a los huesos. Cézanne ciertamente no ha inventado esta vía de la sensación en la pintura. Pero le ha dado un estatuto sin precedentes. La sensación es lo contrario de lo fácil y lo hecho, del "cliché", pero también de lo "sensacional", de lo espontáneo..., etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, "el instinto", el "temperamento", todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto ("el hecho", el lugar, el acontecimiento). Mejor aún, no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *llega* por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro³⁰. Y en el límite, el mismo cuerpo la da y la recibe, es a la vez sujeto y objeto. Yo espectador, no experimento la sensación más que entrando en el cuadro, accediendo a la unidad del sintiente y de lo sentido. La lección de Cézanne más allá de los impresionistas: no es en el juego "libre" o desencarnado de la luz y del color (impresiones) que la Sensación es, al contrario, es en el cuerpo, siendo éste el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. La sensación es lo pintado. Lo pintado en el cuadro es el cuerpo, no como objeto representado, sino como vivido experimentando tal sensación (lo que Lawrence, hablando de Cézanne, llamaba "el ser manzanesco de la manzana").³¹

Este hilo muy general liga a Bacon con Cézanne: *pintar la sensación*, o, como dice Bacon con palabras muy próximas a las de Cézanne, registrar el hecho. "Es un asunto muy acuciante, opresivo y difícil saber porqué una pintura toca directamente el sistema nervioso"³². Se dirá que las diferencias entre los dos pintores son evidentes: El mundo de Cézanne como paisaje y naturaleza muerta, aun en los retratos que son tratados como paisajes; y la jerarquía inversa con Bacon, que

³⁰ . - Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, ed. l'Age d'homme, p. 136. Los fenomenólogos como Maldiney o Merleau-Ponty han visto en Cézanne al pintor por excelencia. En efecto, analizan la sensación, o mejor "el sentir", no solamente en tanto que relaciona cualidades sensibles a un objeto identificable (momento figurativo), sino en tanto que cada cualidad constituye un campo que vale por sí mismo e interfiere con los otros (momento "fático"). Este aspecto de la sensación es el que corto-circuita la fenomenología de Hegel, y el que es la base de toda estética posible. Ver Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, ed. Gallimard, pp. 240-281; Henri Maldiney, *ob. cit.* pp. 124-208.

³¹ .- D.H. Lawrence, *Eros y los perros*, "introducción a las pinturas". Ed. Bourgois.

³² E. I, p. 44.

destituye las naturalezas muertas y los paisajes³³. El mundo como Naturaleza de Cézanne y el mundo como artefacto de Bacon. Pero justamente, esas diferencias demasiado evidentes no dan cuenta de la "sensación" y del "temperamento", es decir ¿no se inscriben en lo que liga a Bacon con Cézanne, en lo que les es común? Cuando Bacon habla de la sensación, quiere decir dos cosas muy próximas de Cézanne. Negativamente, dice que la forma trae la sensación (Figura), al contrario de la forma que trae a un objeto que se supone representa (figuración). Retomando una palabra de Valéry, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o la molestia de una historia por contar³⁴. Y, positivamente, Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un "orden" a otro, de un nivel a otro, de un "dominio" a otro. Por esto la sensación es maestra de las deformaciones, agente de las deformaciones del cuerpo. Y en este aspecto, se puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa y a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación, no liberan la Figura, y esto se debe a que permanecen *en un solo y mismo nivel*³⁵. Pueden operar transformaciones de la forma, no alcanzar las deformaciones del cuerpo. Tendremos ocasión de ver en qué Bacon es cézariano, aun más que si hubiera sido su discípulo.

¿Qué quiere decir Bacon, en sus entrevistas, cada vez que habla de "órdenes de sensación", de "niveles sensitivos", de "dominios sensibles" o de "secuencias movientes"? Se podría creer, en primera instancia, que a cada orden, nivel o dominio, corresponde una sensación específica: cada sensación sería entonces un término en una secuencia o una serie. Por ejemplo la serie de los autorretratos de Rembrandt nos arrastra a dominios sensibles diferentes³⁶. Y es verdad que la pintura, y singularmente la de Bacon, procede por series. Serie de las crucifixiones, serie del papa, serie de los retratos, de los autorretratos, serie de la boca, de la boca que grita, de la boca que sonríe... Aun más, la serie puede ser de simultaneidad, como en los trípticos, que hacen coexistir tres órdenes o tres niveles al menos. Y la serie puede estar cerrada, cuando tiene una composición contrastante, pero también abierta, cuando es continua o continuable más allá de tres³⁷. Todo esto es verdad. Pero justamente, no sería verdad si no hubiera también otra cosa, válida para cada cuadro, cada Figura, cada sensación. Cada cuadro, cada Figura, es una secuencia moviente o una serie (y no solamente un término en la serie). Cada sensación está en diversos niveles, de diferentes órdenes o en muchos dominios. Si bien no hay *las* sensaciones de diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una sola y misma sensación. Pertenece a la sensación envolver una diferencia de nivel constitutiva, una pluralidad de dominios constituyentes. Toda sensación, y toda Figura, es de la

³³.- E. I, pp. 122-123

³⁴.- E. I, p. 127.

³⁵.- Todos estos temas son constantes en las *Entrevistas*

³⁶.- E. I. p. 62.

³⁷.- E. II., pp 38-40

sensación "acumulada", "coagulada", como en una figura de yeso³⁸. De ahí el carácter irreductiblemente sintético de la sensación. Se preguntará desde entonces de dónde viene ese carácter sintético por el cual cada sensación material tiene muchos niveles, muchos órdenes o dominios. ¿Qué son esos niveles, y qué hace su unidad sintiente y sentida?

Hay que rechazar evidentemente una primera respuesta. Lo que haría la unidad material sintética de una sensación sería el objeto representado, la cosa figurada. Es teóricamente imposible, puesto que la figura se opone a la figuración. Pero aún si se observa prácticamente, como lo hace Bacon, que algo es cuando menos figurado (por ejemplo un papa que grita), esta figuración segunda reposa sobre la neutralización de toda figuración primaria. Bacon se plantea problemas concernientes a la conservación inevitable de una figuración práctica, en el momento en que la Figura afirma su intensión de romper con lo figurativo. Veremos como resuelve el problema. En todo caso, Bacon no deja de querer eliminar lo "sensacional", es decir, la figuración primaria de lo que provoca una sensación violenta. Tal es el sentido de la fórmula: "he querido pintar el grito más que el horror". Cuando pinta el papa que grita, no hay nada que produzca horror, y la cortina delante del papa no es solamente una manera de aislarlo, de substraerlo a las miradas, es mucho más la manera por la cual él mismo no ve nada, y grita *frente a lo invisible*: neutralizado, el horror se multiplica porque se concluye del grito, y no a la inversa. Y ciertamente, no es fácil renunciar al horror, o a la figuración primaria. Es necesario volverse contra sus propios instintos, renunciar a su experiencia. Bacon lleva consigo toda la violencia de Irlanda, la violencia del nazismo, la violencia de la guerra. Pasa por el horror de las Crucifixiones, y sobre todo del fragmento de Crucifixión, o de la cabeza-carne, o de la maleta sangrante. Pero cuando juzga sus propios cuadros, se aparta de todos aquellos que son demasiado "sensacionales", porque la figuración que subsiste reconstituye aun secundariamente una escena de horror, y reintroduce desde entonces una historia a contar: aún las corridas son demasiado dramáticas. Desde que haya horror se reintroduce una historia, ha fracasado el grito. Y finalmente, el máximo de violencia estará en las Figuras sentadas o acucilladas, que no sufren ninguna tortura o brutalidad, a las cuales no llega nada visible, y que efectúan aun mejor la potencia de la pintura. La violencia tiene dos sentidos diferentes: "cuando se habla de violencia de la pintura, no tiene nada que ver con la violencia de la guerra"³⁹. A la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. La cual no hace más que uno con su acción directa sobre el sistema nervioso, los niveles por los que pasa, los dominios que atraviesa: Figura, no debe nada a la naturaleza de un objeto figurado. Como con Artaud: la crueldad no es lo que se cree, y depende cada vez menos de lo representado.

Debe rechazarse una segunda interpretación, la cual confundiría los niveles de sensación, es decir, las valencias de la sensación, con una ambivalencia del sentimiento. Sylvester sugiere en un momento: "puesto que hablas de registrar en una sola imagen niveles diferentes de sensación...

³⁸.- E. I., p. 114 ("coagulación de marcas no representativas").

³⁹.- E. II, ps 29-32 (y I, ps 84-85: "Nunca he intentado horrorizar").

¿puede que entre otras cosas expresaras, en un solo y mismo momento, el amor por la persona y la hostilidad a su deferencia... a la vez una caricia y una agresión?" A lo cual Bacon responde: es "demasiado lógico, no pienso que sea de ese modo. Pienso que toca algo más profundo: ¿cómo siento que pueda volver esa imagen más inmediatamente real para mí? Es todo"⁴⁰. En efecto, la hipótesis psicoanalítica de la ambivalencia no sólo tiene el inconveniente de localizar la sensación del lado del espectador que mira el cuadro. Sino que también supone una ambivalencia de la Figura misma, se trataría de sentimientos que la Figura experimentaría en relación con las cosas representadas, en relación con una historia contada. Ahora bien, en Bacon ya no hay sentimientos: sólo afectos, es decir, "sensaciones" e "instintos", siguiendo la fórmula del Naturalismo. Y la sensación determina el instinto en tal momento, así como el instinto es el pasaje de una sensación a otra, la búsqueda de la "mejor" sensación (no la más agradable, sino aquella que llena la carne en tal momento de su descenso, de su contracción o de su dilatación).

Habría una tercera hipótesis, más interesante. Sería la hipótesis motriz. Los niveles de sensación serían como las detenciones o las instantáneas de movimiento, que recompondrían el movimiento sintéticamente, en su continuidad, su velocidad y su violencia: como el cubismo sintético, o el futurismo, el "*Desnudo*" de Duchamp. Y es verdad que Bacon está fascinado por las descomposiciones del movimiento de Muybridge, y se sirve de ellas como de un material. Es verdad también que obtiene por su cuenta movimientos violentos de una gran intensidad, como el giro de la cabeza en 180 grados de George Dyer volviéndose hacia Lucien Freud. Y más generalmente, las Figuras de Bacon están frecuentemente presas en lo vivo de un extraño paseo: "*El hombre llevando un niño*", o el Van Gogh. Lo aislante de la Figura, el círculo o el paralelepípedo, devienen motores, y Bacon no renuncia a su proyecto, que una escultura móvil realizaría más fácilmente: que el contorno o el zócalo puedan desplazarse a lo largo de la armadura, de tal manera que la Figura haga un "pequeño recorrido" cotidiano⁴¹. Pero justamente, es el carácter de ese pequeño recorrido el que puede informarnos sobre el estatuto del movimiento según Bacon. Nunca Beckett y Bacon han estado tan próximos, un pequeño recorrido a la manera de los personajes de Beckett, que, también ellos, se desplazan en vehículo sin abandonar su círculo o su paralelepípedo. El paseo del niño paralítico y de su madre, enganchados sobre el borde de una balastrada, en una curiosa carrera de obstáculos. El escarceo de la "*Figura giratoria*". El paseo en bicicleta de George Dyer, que semeja mucho más al héroe de Moritz: "la visión estaba limitada al pequeño pedazo de tierra que veía alrededor de sí... el fin de todas las cosas le parecía desembocar en la extremidad de su curso *sobre un tal punto...*" Si bien el contorno se desplaza, el movimiento

⁴⁰.- E. I, p. 85. Bacon parece rebelde a las sugerencias psicoanalíticas, y a Sylvester, quien le dice en otra ocasión "el papa, es el padre", le responde cortésmente "no estoy seguro de comprender lo que dices..." (II, p. 12). Para una interpretación psicoanalítica más elaborada de los cuadros de Bacon, remitirse a Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, ed. Gallimard, pp. 333-340.

⁴¹.- E. II, p. 34 y p. 83

consiste menos en ese desplazamiento que en la exploración ambiana a la cual la Figura se entrega en el contorno. El movimiento no explica la sensación, se explica, al contrario, por la elasticidad de la sensación, su *vis elástica*. Siguiendo la ley de Beckett o de Kafka, hay inmovilidad más allá del movimiento, más allá del estar de pie, está el estar sentado, y más allá del estar sentado, estar acostado, para al fin disiparse. El verdadero acróbata es el de la inmovilidad en el círculo. Los grandes pies de las Figuras, frecuentemente, no favorecen la marcha: casi pies deformes (y los sillones a veces tienen aire de calzado para pies deformes). En una palabra, no es el movimiento el que explica los niveles de sensación, son los niveles de sensación los que explican lo que subsiste de movimiento. Y en efecto, lo que le interesa a Bacon no es exactamente el movimiento, si bien su pintura vuelve el movimiento muy intenso y violento. Pero en el límite, es un movimiento sobre el lugar, un espasmo, lo que testimonia otro problema propio a Bacon: *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles* (de ahí que las deformaciones del cuerpo se deban a esta causa más profunda). En el tríptico de 1973, el movimiento de traslación está entre dos espasmos, entre dos movimientos de contracción sobre el lugar.

Habría aún otra hipótesis, más "fenomenológica". Los niveles de sensación serían verdaderamente dominios sensibles remitiendo a los diferentes órganos de los sentidos; pero justamente cada nivel, cada dominio, tendría una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto común representado. Entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido, un peso, habría una comunicación existencial que constituiría el momento "fático" (no representativo) de la sensación. Por ejemplo en Bacon, en las Corridas, se escuchan los cascos de la bestia, en el tríptico de 1976 se toca el estremecimiento del pájaro que se hunde en el lugar de la cabeza, y cada vez que la carne es representada, se la toca, se la siente, se la devora, se la pesa, como en Soutine; y el retrato de Isabel Rawsthorne hace surgir una cabeza en la cual los óvalos o los trazos son añadidos para desorbitar los ojos, inflar los orificios de la nariz, prolongar la boca, movilizar la piel, en un ejercicio común de todos los órganos a la vez. Pertenería a la pintura *hacer ver* una especie de unidad original de los sentidos, y hacer aparecer visualmente una Figura multisensible. Pero esta operación no es posible más que si la sensación de tal o cual dominio (aquí, la sensación visual) está tomada directamente sobre una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esta potencia es el Ritmo, más profundo que la visión, la audición, etc. Y el ritmo aparece como música cuando carga el nivel auditivo, como pintura cuando carga el nivel visual. Una "lógica de los sentidos", decía Cézanne, no racional, no cerebral. Lo último es, entonces, la relación del ritmo con la sensación, que pone en cada sensación los niveles y los dominios por los cuales pasa. Y ese ritmo recorre un cuadro como recorre una música. Es diástole-sístole: el mundo que me aprehende encerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y lo abre⁴². Cézanne, dice, es precisamente quien ha puesto un ritmo vital en la sensación visual. ¿Es necesario decir lo mismo de Bacon, con su coexistencia de movimientos, cuando el color plano se cierra sobre la Figura, y cuando la figura se contrae o, al contrario, se

⁴².- Ver Henri Maldiney, *ob. cit.* pp. 147-172: sobre la sensación y el ritmo, la sístole y la diástole (y las páginas de Cézanne en este aspecto).

extiende para unirse al color plano, hasta fundírsele? El mundo artificial y cerrado de Bacon, ¿testimonia el mismo movimiento vital que la Naturaleza de Cézanne? Bacon no habla por hablar cuando declara que es cerebralmente pesimista, pero nerviosamente optimista, de un optimismo que no cree más que en la vida⁴³. ¿El mismo "temperamento" de Cézanne? La fórmula de Bacon sería figurativamente pesimista, pero figuralmente optimista.

⁴³.- E. II, p. 26

VII- LA HISTERIA

El cuerpo sin órganos: Artaud - La línea gótica de Worringer - Lo que quiere decir "diferencia de nivel" en la sensación - La vibración - Histeria y presencia - La duda de Bacon - La histeria, la pintura y el ojo.

Solo yendo más allá del organismo puede ser descubierto ese fondo, esa unidad rítmica de los sentidos. La hipótesis fenomenológica quizá es insuficiente, puesto que invoca solamente el cuerpo vivido. Pero el cuerpo vivido es aún poca cosa en relación con una Potencia más profunda y casi insoportable. La unidad del ritmo, en efecto, no podemos buscarla más que allá donde el ritmo mismo se hunde en el caos, en la noche, y donde las diferencias de nivel son perpetuamente abrazadas con violencia.

Más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo vivido, hay eso que Artaud ha descubierto y nombrado: cuerpo sin órganos. "El cuerpo es el cuerpo El está solo Y no tiene necesidad de órganos El cuerpo no es un organismo Los organismos son los enemigos del cuerpo"⁴⁴. El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo los niveles o los umbrales de acuerdo a la variación de su amplitud. El cuerpo ya no tiene órganos, sino umbrales o niveles. La sensación no es cualitativa y cualificada, no tiene como realidad intensiva la que determinan los datos representativos, sino la de las variaciones alotrópicas. La sensación es vibración. Se sabe que el huevo presenta justamente ese estado del cuerpo "más allá de" la representación orgánica: los ejes y los vectores, los gradientes, las zonas, los movimientos cinemáticos y las tendencias dinámicas, en relación con las cuales las formas son contingentes o accesorias. "Nada de boca. Nada de lengua. Nada de dientes. Nada de laringe. Nada de esófago. Nada de estómago. Nada de vientre. Nada de ano". Toda una vida no orgánica, pues el organismo no es la vida, la aprisiona. El cuerpo es enteramente viviente y sin embargo no orgánico. También la sensación, cuando alcanza al cuerpo a través del organismo toma un giro excesivo y espasmódico, rompe los bornes de la actividad orgánica. En plena carne, es directamente producida sobre la onda nerviosa o la emoción vital. Se puede creer que Bacon reencuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio; una onda le recorre y traza en él los niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con las Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, "atletismo afectivo", grito-soplo; la sensación deja de ser representativa y deviene real cuando se relaciona de esta manera con el cuerpo; y la *crueledad* estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, será solamente la acción de fuerzas sobre el cuerpo, o sensación (lo contrario de lo sensacional). Contrariamente a una pintura miserabilista que pinta trozos de órganos,

⁴⁴.- Artaud, in 84, Nros 5-6 (1948)

Bacon no ha dejado de pintar el cuerpo sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo. Las partes limpiadas o cepilladas en Bacon, son partes del organismo neutralizadas, vueltas al estado de zonas o de niveles: "el rostro humano no ha encontrado aún su cara...".

Worringer definía el arte gótico como una potencia viva no orgánica: "la línea gótica septentrional"⁴⁵. Se opone en principio a la representación orgánica del arte clásico. El arte clásico puede ser figurativo, en la medida en que remite a algo representado, pero puede ser abstracto, cuando deriva una forma geométrica de la representación. Otra cosa es la línea pictórica gótica, su geometría y su figura. Esa línea es primeramente *decorativa*, en superficie, pero es una decoración material, que no traza ninguna forma, es una geometría que no está al servicio de lo esencial y lo eterno, es una geometría puesta al servicio de los "problemas" o de los accidentes, ablación, adjunción, proyección, intersección. Es entonces una línea que no deja de cambiar de dirección, quebrada, rota, desviada, vuelta sobre sí, envuelta, o bien prolongada fuera de sus límites naturales, muriendo en "convulsión desordenada": hay *marcas libres* que prolongan o detienen la línea, actuando bajo la representación o fuera de ella. Es entonces una geometría, una decoración devenida vital y profunda, a condición de ya no ser orgánica: eleva las fuerzas orgánicas a la intuición sensible, procede por un movimiento violento. Y si encuentra al animal, si deviene *animalaria*, no es trazando una forma, sino al contrario, imponiendo por su nitidez, por su precisión no orgánica misma, una zona de indiscernibilidad de las formas. También testimonia una alta *espiritualidad*, pues una voluntad espiritual la conduce fuera de lo orgánico, en la búsqueda de fuerzas elementales. Sólo esta espiritualidad es la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el cuerpo sin órganos... (La primera Figura de Bacon sería la del decorador gótico).

Hay en la vida muchas aproximaciones ambiguas al cuerpo sin órganos (el alcohol, la droga, la esquizofrenia, el sado-masiquismo... etc). ¿Pero, puede llamarse "histeria" la realidad viviente de ese cuerpo, y en qué sentido? Una onda de amplitud variable recorre al cuerpo sin órganos; traza las zonas y los niveles según las variaciones de su amplitud. En el encuentro de la onda de tal nivel con fuerzas exteriores, aparece una sensación. Entonces, un órgano estará determinado por este encuentro, pero un órgano provisorio, que dura lo que duran el pasaje de la onda y la acción de la fuerza, y que se desplazará para asentarse en otra parte. "Los órganos pierden toda constancia, ya se trate de su emplazamiento o de su función... los órganos sexuales aparecen un poco por todas partes... los anos brotan, se abren para defecar luego se cierran... el organismo entero cambia de textura y de color, variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo..."⁴⁶. En efecto, el cuerpo sin órganos no carece de órganos, solamente de organismo, es decir, de esta organización de los órganos. El cuerpo sin órganos se define entonces por *un órgano indeterminado*, en tanto que el organismo se define por los órganos determinados: "¿en lugar de una boca y de un ano que amenazan descomponerse, por qué no tener un único orificio polivalente para la alimentación y la

⁴⁵.- Worringer, *L'art gotique*, éd. Gallimard, pp. 61-115.

⁴⁶.- Burroughs, *El almuerzo desnudo*, éd. Gallimard, p.21 (Edición en español Bruguera).

defecación? Se podrían ocluir la boca y la nariz, rellenar el estómago y cruzar un agujero de aireación directamente en los pulmones - lo que debería haberse hecho desde el principio"⁴⁷. Pero ¿cómo puede decirse que se trata de un orificio polivalente o de un órgano indeterminado? ¿No hay una boca y un ano muy distintos, que necesitan un pasaje y un tiempo para ir del uno al otro? Así mismo en la carne, ¿no hay una boca muy distinta, que reconoce sus dientes, y que no se confunde con otros órganos? He aquí lo que es necesario comprender: la onda recorre el cuerpo, a tal nivel un órgano se determinará, según la fuerza encontrada; y ese órgano cambiará, si la misma fuerza cambia, o si se pasa a otro nivel. En una palabra, el cuerpo sin órganos no se define por la ausencia de órganos, no se define solamente por la existencia de un órgano indeterminado, se define por la *presencia temporal y provisoria* de órganos determinados. Es esta una manera de introducir el tiempo en el cuadro; y en Bacon hay una gran fuerza del tiempo, el tiempo es pintado. La variación de textura y de color sobre un cuerpo, sobre una cabeza o sobre una espalda (como en "*Tres estudios de espalda de hombre*") es verdaderamente una variación temporal regulada a la décima de segundo. De ahí el tratamiento cromático del cuerpo, muy diferente del color plano: hay un cronocromatismo del cuerpo, en oposición al monocromatismo del color plano.

Poner el tiempo en la Figura es la fuerza de los cuerpos en Bacon: la larga espalda de hombre como variación.

Se ve entonces por qué toda sensación implica una diferencia de nivel (de orden, de dominio), y pasa de un nivel a otro. La unidad fenomenológica no daba cuenta de ello. Pero el cuerpo sin órganos si da cuenta, si se observa la serie completa: sin órganos - un órgano indeterminado polivalente - órganos temporales y transitorios. Lo que es boca a tal nivel, deviene ano a tal otro nivel o al mismo nivel bajo la acción de otras fuerzas. Ahora bien, la realidad histórica del cuerpo es esta serie completa. Si uno se remite al "cuadro" de la histeria tal como se forma en el siglo XIX, en la psiquiatría y en todas partes, se encuentran un cierto número de caracteres que no cesan de animar los cuerpos de Bacon. Y primeramente las contracciones y parálisis, las hiperestesias o las anestias, asociadas o alternantes, o bien fijas o bien migrantes, según el paso de la onda nerviosa, según las zonas que carga o a las que se retira. Luego, los fenómenos de precipitación y de adelantamiento, o al contrario, de retardo (histeresis), de *fuera-tiempo*, según las oscilaciones de la onda adelantada o retardada. Luego, el carácter transitorio de la determinación de órgano según la fuerza que se ejerce. Luego, aún, la acción directa de esas fuerzas sobre el sistema nervioso, como si el histérico fuera un sonámbulo en estado de vigilia, un "Vigilámbulo". En fin, un sentimiento muy especial del interior del cuerpo, puesto que el cuerpo es precisamente sentido *bajo* el organismo, los órganos transitorios son precisamente sentidos bajo la organización de órganos fijos. Además, ese cuerpo sin órganos y esos órganos transitorios serán *vistos*, en los fenómenos "de autoscopia" interna o externa: esa no es más mi cabeza, pero me siento en una cabeza, veo y me veo en una cabeza; o bien no me veo en el espejo, pero me siento en el cuerpo que veo y me veo en ese

⁴⁷.- P. 146

cuerpo desnudo cuando estoy vestido... etc.⁴⁸ ¿Hay una psicosis del mundo que no implique esta posición histérica? "Una especie de *detención* incomprensible y recta en medio de todo en el espíritu..."⁴⁹

El cuadro común a los Personajes de Beckett y a las Figuras de Bacon, una misma Irlanda: el círculo, lo aislante, el Despoblador; la serie de contracciones y parálisis en el círculo; el pequeño paseo del vigilámbulo; la presencia del Testigo, que siente, que ve y que habla; la manera como el cuerpo se escapa, es decir, escapa al organismo... Se escapa por la boca abierta en O, por el ano o por el vientre, o por la garganta, o por el desagüe del lavabo, o por la punta del paraguas⁵⁰. Presencia de un cuerpo sin órganos bajo el organismo, presencia de un órgano transitorio bajo la representación orgánica. Vestida, la Figura de Bacon se ve desnuda en el espejo o sobre la tela. Las contracciones y las hiperestesias están señaladas según zonas limpiadas, arrugadas, y las anestesiadas, las parálisis, de zonas faltantes (como en el tríptico muy detallado de 1972). Y, sobre todo, veremos que todo el "manierismo" de Bacon pasa en un después de tiempo y un antes de tiempo: lo que pasa antes que el cuadro haya comenzado, pero también lo que pasa después, histéresis que cada vez va a romper el trabajo, interrumpe el curso figurativo, y sin embargo vuelve a pasar...

Presencia, presencia, es la primera palabra que viene frente a un cuadro de Bacon⁵¹. ¿Se puede decir que esta presencia sea histérica? Lo histérico es a la vez lo que impone su presencia, pero también aquello por lo que las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes y que da a toda cosa y comunica a todo ser ese exceso de presencia. Hay entonces poca diferencia entre lo histérico, lo histerizado, el histerizante. Bacon puede decir con humor que la sonrisa histérica que pinta sobre el retrato de 1953, sobre la cabeza humana de 1953, sobre el papa de 1955, viene del "modelo" que era "demasiado nervioso, casi histérico". Pero es todo el cuadro el que es histerizado⁵². Y Bacon mismo histerizante, cuando, un momento antes, se abandona por entero a la imagen, abandona su cabeza al aparato de fotografía automático, o, mas aún, se ve él mismo en una cabeza que pertenece al aparato, que es pasada en el aparato. Y ¿qué es esa sonrisa, dónde esta la

⁴⁸.- Se remitirá a cualquier manual del siglo XIX sobre la histeria. Pero sobre todo a un estudio de Paul Solier, *Les phénomènes d'autoscopie*, éd. Alcan, 1903 (quien creó el término de "vigilámbulo").

⁴⁹.- Artaud, *El pesa-nervios*.

⁵⁰.- Ludovic Janvier, en su *Beckett par lui-même* (éd. du Seuil) tiene la idea de hacer un léxico de las principales nociones de Beckett. Son esos conceptos operatorios. Remitimos principalmente a los artículos "Cuerpo", "Espacio-tiempo", "Inmovilidad", "Testigo", "Cabeza", "Voz". Cada uno de estos artículos implica relaciones con Bacon. Es verdad que Beckett y Bacon están demasiado próximos para reconocerse. Pero remitimos al texto de Beckett sobre la pintura de Van Velde (éd. Musée de Poche). Muchas de esas cosas convendrían para Bacon: principalmente la cuestión de la ausencia de relaciones, figurativas y narrativas, como de un límite de la pintura.

⁵¹.- Michel Leiris ha consagrado un bello texto a esta acción de la "presencia" con Bacon: ver "lo que me dicen las pinturas de Francis Bacon". *Au verso des images*, éd. Fata Morgana.

⁵².- E. I, p. 95

abominación, la abyección de esa sonrisa? La presencia o la insistencia. Presencia interminable. Insistencia de la sonrisa más allá del rostro y bajo el rostro. Insistencia de un grito que subsiste a la boca, insistencia de un cuerpo que subsiste al organismo, insistencia de órganos transitorios que subsisten a los órganos cualificados. Y la identidad de un ya-ahí y de un siempre en retardo, en la presencia excesiva. Por todas partes una presencia actúa directamente sobre el sistema nervioso, y vuelve imposible la puesta en lugar o a distancia de una representación. Lo que Sartre quería decir cuando se llamaba histérico., y hablaba de la histeria de Flaubert⁵³. ¿De cuál histeria se trata? ¿De Bacon mismo, o bien del pintor, o de la pintura misma, y de la pintura en general? Es verdad que hay muchos peligros en hacer una clínica estética (con, sin embargo, la ventaja de que no sea un psicoanálisis). Y ¿por qué decirlo especialmente de la pintura, cuando se podían invocar escritores, o aún músicos (Schumann y la contracción del dedo, la alucinación de voces...)? Queremos decir, en efecto, que hay una relación de la pintura con la histeria. Es muy simple. La pintura se propone deslizarse directamente las presencias bajo la representación, mas allá de la representación. El sistema de los colores es, en sí mismo, un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso. No es una histeria del pintor, es una histeria de la pintura. Con la pintura la histeria deviene arte. O mejor aún, con el pintor la histeria deviene pintura. Lo que el histérico es incapaz de hacer, un poco de arte, la pintura lo hace. También es necesario decir del pintor que *no es* histérico, en el sentido de una negación en la Teología negativa. La abyección deviene esplendor, el horror de la vida deviene vida muy pura y muy intensa. "La vida es horrorosa", decía Cézanne, pero, en el grito se elevan ya todos los gozos de la línea y del color. Pesimismo cerebral que la pintura trasmuta en optimismo nervioso. La pintura es histeria, o convierte la histeria, porque da a ver la presencia, directamente. Carga el ojo por los colores y por las líneas. Pero, *no trata al ojo como un órgano fijo*. Liberando las líneas y los colores de la representación, libera al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y calificado: el ojo deviene virtualmente el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos por todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira...) Es la doble definición de la pintura: subjetivamente carga nuestro ojo, que deja de ser orgánico para devenir órgano polivalente y transitorio; objetivamente, levanta frente a nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado a esta presencia.

Para conjurar esta histeria fundamental, la pintura tiene dos medios: o bien conservar las coordenadas figurativas de la representación orgánica, libre de hacerlas jugar muy sutilmente, libre de hacer pasar bajo esas coordenadas o entre ellas las presencias liberadas y los cuerpos desorganizados. Es la vía del arte llamado clásico. O bien volverse hacia la forma abstracta, e inventar una cerebralidad propiamente pictórica ("despertar" la pintura en ese sentido). De todos los clásicos, Velázquez ha sido, sin duda, el más prudente, de una inmensa prudencia: hacía pasar sus extraordinarias audacias manteniendo firmemente las coordenadas de la representación, asumiendo

⁵³ .- Los temas sartrianos como el exceso de existencia (la raíz de árbol en la *Naúsea*) o la fuga del cuerpo y del mundo (como por un "agujero de vaciado", en *El ser y la nada*) participando de un cuadro histérico.

firmeramente el rol de un documentalista...⁵⁴. ¿Qué hace que Bacon, en relación con Velázquez, lo tome como maestro? ¿Por qué declara su duda y su descontento cuando piensa en su reanudación del retrato de Inocencio X? De cierta manera, Bacon ha histerizado todos los elementos de Velázquez. Es necesario no sólo comparar los dos Inocencio X, el de Velázquez y el de Bacon que lo transforma en papa que grita. Es necesario comparar el de Velázquez con el conjunto de la obra de los cuadros de Bacon. En Velázquez el sillón ya dibuja la prisión del paralelepípedo; la pesada cortina de atrás tiende a pasar adelante, y el mantelete tiene los aspectos de un trozo de carne; un pergamino ilegible y sin embargo nítido está en la mano, y el ojo fijo atento del papa ve ya levantarse algo invisible. Pero todo esto está extrañamente contenido, esto va a hacerse, y no ha adquirido aún la presencia ineluctable, irreprimible, de los periódicos de Bacon, de los sillones casi animales, de la cortina adelante, de la carne bruta y de la boca que grita. Bacon se pregunta: ¿era necesario desencadenar esas presencias? ¿No era mejor, infinitamente mejor, en Velázquez? ¿Era necesario llevar a pleno día esa relación de la pintura con la histeria, rechazando a la vez la vía figurativa y la abstracta? Mientras nuestro ojo se encanta con los dos Inocencio X, Bacon se interroga⁵⁵.

Pero, en fin, ¿por qué sería eso especial a la pintura? ¿Se puede hablar de una esencia histérica de la pintura, en nombre de una clínica puramente estética, e independientemente de toda psiquiatría, de todo psicoanálisis? ¿Por qué la música no derivaría también de puras presencias, pero en función de un oído devenido órgano polivalente para los cuerpos sonoros? Y ¿por qué no la poesía o el teatro, cuando son los de Artaud o Beckett? El problema de la esencia de cada arte, y eventualmente de su esencia clínica, es menos difícil de lo que se cree. Es cierto que la música atraviesa profundamente nuestro cuerpo, y nos pone un oído en el vientre, en los pulmones... etc. Conoce la onda y la nerviosidad. Pero justamente arrastra nuestro cuerpo, y los cuerpos, en otro elemento. Saca el cuerpo de su inercia, de la materialidad de su presencia. *Desencarna* los cuerpos. Si bien se puede hablar con exactitud de cuerpos sonoros, y aún de cuerpo a cuerpo en la música, por ejemplo en un motivo, pero es, como decía Proust, un cuerpo a cuerpo inmaterial y desencarnado, donde no subsiste "un solo residuo de materia inerte y refractaria al espíritu". De una cierta manera la música comienza allí donde la pintura termina, y es eso lo que se quiere decir cuando se habla de una superioridad de la música. Se instala sobre las líneas de fuga que atraviesan los cuerpos, pero que encuentran su consistencia en otra parte. Mientras que la pintura se instala más arriba, allá donde el cuerpo se escapa, pero, escapándose, descubre la materialidad que lo compone, la pura presencia de la que está hecho, y que de otra forma no descubriría. Resumiendo, es la pintura la que descubre la realidad material de los cuerpos, con su sistema líneas-colores, y su órgano polivalente, el ojo. "*Nuestro ojo insaciable y en celo*", decía Gauguin. La aventura de la pintura es que haya sido el ojo únicamente el que haya podido encargarse de la existencia material, de la presencia material: aun para una manzana. Cuando la música dirige su sistema sonoro y su órgano polivalente, el oído, se dirige a algo diferente a la realidad material del cuerpo, y da a las entidades más espirituales un

⁵⁴.- E. I, ps 62-63

⁵⁵.- E. I, p. 77

cuerpo desencarnado, desmaterializado: "los golpes de timbales del Réquiem son alados, majestuosos, divinos y no pueden anunciar a nuestros oídos otras sorpresas que las venidas de un ser que, para retomar las palabras de Stendhal, seguramente tiene relaciones con el otro mundo..."⁵⁶. La música no tiene por esencia clínica la histeria, y se confronta de entrada a una esquizofrenia galopante. Para histerizar la música, habría que reintroducir los colores, pasar por un sistema rudimentario o refinado de correspondencia entre los sonidos y los colores.

⁵⁶.- Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, éd. Gallimard, p. 47.

VIII - PINTAR LAS FUERZAS

Restituir lo invisible: el problema de la pintura- La deformación, ni transformación ni descomposición- El grito - Amor a la vida en Bacon - Enumeración de las fuerzas.

Desde otro punto de vista, la cuestión de la separación de las artes, de su autonomía respectiva, de su jerarquía eventual pierde toda su importancia. Pues hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Por eso ningún arte es figurativo. La celebre fórmula de Klee, "no hacer lo visible, sino hacer visible", no significa otra cosa. La tarea está definida como la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son. Igualmente la música se esfuerza en hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en relación estrecha con la sensación: para que haya sensación es necesario que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un lugar de la onda. Pero si la fuerza es la condición de la sensación, a pesar de esto ella no es la sentida, puesto que la sensación "da" otra cosa a partir de las fuerzas que la condicionan. ¿Cómo podrá la sensación volverse sobre sí misma, relajarse o contraerse, para captar en lo que nos da las fuerzas no dadas, para hacer sentir fuerzas insensibles y elevarse hasta sus propias condiciones? Así, la música debe volver sonoras las fuerzas insonoras, y la pintura, visibles las fuerzas invisibles. Algunas veces son las mismas: el Tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer audible el tiempo? Y ¿fuerzas elementales como la presión, la inercia, la pesadez, la atracción, la gravitación, la germinación? A veces, al contrario, la fuerza insensible de un arte parece más bien hacer parte de los "datos" de otro arte: por ejemplo el sonido, o aun el grito, ¿cómo pintarlos? (E inversamente ¿hacer audible los colores?).

En los pintores éste es un problema muy conciente. Cuando los críticos demasiado piadosos reprochaban a Millet pintar a los campesinos que llevaban el ofertorio como un saco de papas, Millet respondía que, en efecto, la pesadez común a los dos objetos era más profunda que su distinción figurativa. El pintor, se esforzaba en pintar la fuerza de la pesadez, y no el ofertorio o el saco de papas. Y el genio de Cézanne, ¿no es haber subordinado todos los medios de la pintura a esta tarea: hacer visibles la fuerza de plegamiento de las montañas, la fuerza de germinación de la manzana, la fuerza térmica de un paisaje... etc.? Y Van Gogh, Van Gogh mismo inventa fuerzas desconocidas, la fuerza inaudita de un grano de girasol. Sin embargo, en un gran número de pintores el problema de la *captura de las fuerzas*, por conciente que sea, se encuentra mezclado con otro, igualmente importante pero menos puro. Este otro problema es el de la *descomposición y de la recomposición de los efectos*: por ejemplo, la descomposición y la recomposición de la profundidad en la pintura del Renacimiento, la descomposición y recomposición de los colores en el impresionismo, la descomposición y recomposición del movimiento en el cubismo. Se ve como se pasa de un problema a otro, puesto que el movimiento, por ejemplo, es un efecto que remite a la vez a una fuerza única

que lo produce, y a una multiplicidad de elementos descomponibles y recomponibles bajo esta fuerza.

Parece que, en la historia de la pintura, las Figuras de Bacon son una de las respuestas mas maravillosas a la pregunta: ¿cómo hacer visibles fuerzas invisibles? Es la función primordial de las Figuras. Se señalara, en este aspecto, como Bacon permanece relativamente indiferente a los problemas de los efectos. No porque los menosprecie, sino que puede pensar que, en toda la historia de la pintura, los pintores que admira los han dominado suficientemente: principalmente el problema del movimiento, "hacer" el movimiento⁵⁷. Pero si es así, esta es una razón para afrontar aun más directamente el "hacer" visibles fuerzas que no lo son. Esto es verdad en todas las series de cabezas de Bacon, y en las series de autorretratos, más aún, es la razón por la cual hace estas series: la extraordinaria agitación de esas cabezas no viene de un movimiento que la serie estaría llamada a recomponer, sino más bien de las fuerzas de presión, de dilatación, de contracción, de aplastamiento, de estiramiento, que se ejercen sobre la cabeza inmóvil. Son como fuerzas afrontadas en el cosmos por un viajero trans-espacial inmóvil en su capsula. Como si las fuerzas invisibles aplastaran la cabeza bajo los más diferentes ángulos. Y aquí las partes limpiadas, barridas, del rostro toman un nuevo sentido, puesto que marcan la zona misma donde la fuerza está golpeando. En ese sentido, los problemas de Bacon son los de la deformación, y no los de la transformación. Son dos categorías muy diferentes. La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación es siempre del cuerpo, y es estática, se hace sobre el lugar; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la Figura. Cuando una fuerza se ejerce sobre una parte limpiada no hace nacer una forma abstracta, como tampoco combina dinámicamente las formas sensibles: al contrario, hace de esta zona una zona indiscernible común a muchas formas, irreductibles tanto a unas como a otras, y las líneas de fuerza que hace pasar escapan a toda forma por su propia nitidez, por su precisión deformante (se lo ve en el devenir-animal de las Figuras). Cézanne es quizá el primero en haber hecho deformaciones sin transformación, a fuerza de doblar la verdad sobre el cuerpo. Por esto Bacon es cezanniano : en Bacon como en Cézanne la deformación se obtiene sobre la *forma del reposo*; y al mismo tiempo todo el cerco material, la estructura, se pone a agitarse, "los muros se contraen y deslizan, las sillas se inclinan o levantan un poco, los trajes se abarquillan como un papel en llamas..."⁵⁸. Entonces todo esta en relación con las fuerzas, todo es fuerza. Esto es lo que constituye la deformación como acto de pintura: no se deja volver a llevar ni a una transformación de la forma, ni a una descomposición de los elementos. Y las deformaciones de Bacon son raramente obligadas o forzadas, no son torturas, como se dice: al contrario, son posturas muy

⁵⁷.- Ver John Russell, p. 123: Duchamp "considera la progresión como un sujeto pictórico, y se interesa por la manera según la cual un cuerpo humano, descendiendo una escalera, se constituye en una estructura coherente, aun si esta estructura no se revela nunca en un instante determinado. La meta de Bacon no es mostrar las apariencias sucesivas, sino superponer estas apariencias en esas formas que no se encuentran en la vida. No hay movimiento horizontal de derecha a izquierda, o de izquierda a derecha, en los *Tres estudios de Henrietta Moraes*..."

⁵⁸.- D. H. Lawrence, *Eros y los perros*, "introducción a sus pinturas", Ed. Bourgois, p. 261.

naturales de un cuerpo que se reagrupa en función de la fuerza simple que se ejerce sobre él, ansia de dormir, de vomitar, de volverse, de permanecer sentado el mayor tiempo posible... etc.

54, 55 Es necesario considerar el caso especial del grito. ¿Porqué Bacon puede ver en el grito uno de los mas altos objetos de la pintura? "Pintar el grito..." No se trata de dar colores a un sonido particularmente intenso. La música, por su cuenta, se encuentra frente a la misma tarea, que ciertamente no es volver el grito armonioso, sino poner el grito sonoro en relación con las fuerzas que lo suscitan. Igualmente, la pintura pondrá el grito visible, la boca que grita, en relación con las fuerzas. Ahora bien, las fuerzas que hacen el grito y que convulsionan el cuerpo para llegar hasta la boca como zona limpiada, no se confunden con el espectáculo visible ante el cual se grita, ni con los objetos sensibles asignables donde la acción descompone y recompone nuestro dolor. Si se grita, es siempre apresado por fuerzas invisibles e insensibles que alteran cualquier espectáculo, y que desbordan aún el dolor y la sensación. Lo que Bacon expresa diciendo: "pintar el grito más que el horror". Si se lo pudiera expresar en un dilema se diría: o bien pinto el horror y no pinto el grito, pues figuro lo horrible, o bien pinto el grito, y no pinto el horror visible, pinto cada vez menos el horror visible, puesto que el grito es como la captura o la detección de una fuerza invisible⁵⁹. Berg ha sabido hacer la música del grito, en el grito de Maria, después en el muy diferente grito de Lulú; pero, cada vez, lo hace poniendo la sonoridad del grito en relación con las fuerzas insonoras, las de la tierra en el grito horizontal de Maria, las del Cielo en el grito vertical de Lulú. Bacon hace la pintura del grito, porque pone la visibilidad del grito, la boca abierta como abismo de sombra, en relación con fuerzas invisibles que no son otras que las del porvenir. Kafka hablaba de detectar las potencias diabólicas del porvenir que tocan a la puerta⁶⁰. Cada grito las contiene en potencia. Inocencio X grita, pero justamente grita detrás de la cortina, no solo como alguien que no puede ser visto, sino como alguien que no ve, que no tiene nada que ver, que no tiene otra función que hacer visibles las fuerzas de lo invisible que lo hacen gritar, las potencias del porvenir. Se expresa en la fórmula "gritar a..." No gritar *frente...*, ni *de...*, sino gritar *a* la muerte, etc, para sugerir este acoplamiento de fuerzas, la fuerza sensible del grito y la fuerza insensible de lo que hace gritar.

Es muy curioso, pero es un punto de vitalidad extraordinario. Cuando Bacon distingue dos violencias, la del espectáculo y la de la sensación, y dice que es necesario renunciar a una para alcanzar la otra, es una especie de declaración de fé en la vida. Las Entrevistas contienen muchas declaraciones de este género: cerebralmente pesimista, dice Bacon de sí mismo, es decir que no ve más pintura que la de los horrores, los horrores del mundo. Pero nerviosamente optimista, porque la figuración visible es secundaria en pintura, y tendrá cada vez menos importancia: Bacon se reprocha pintar demasiado el horror, como si bastara para hacernos salir de lo figurativo; va cada vez más hacia una Figura sin horror. Pero al elegir "el grito mas que el horror", la violencia de la sensación

⁵⁹.- Ver las declaraciones de Bacon sobre el grito, E. I, 74-76 y 97-98 (es verdad que, en ese último texto, Bacon deplora que sus gritos sigan siendo aun muy abstractos, porque piensa haber perdido "lo que hace que alguien grite". Pero se trata entonces de fuerzas, y no de espectáculo).

⁶⁰.- Kafka, citado por Wagenbach, *Franz Kafka*, Ed. Mercure, p. 156. Edición en español Alianza editorial.

más que la del espectáculo, ¿hay ahí un acto de fe vital? ¿Las fuerzas invisibles, las potencias del porvenir, no están ya aquí, y mucho mas infranqueables que el peor espectáculo y aun el peor dolor? Si, de una cierta manera, como lo testimonia toda carne. Pero de otra manera, no. Cuando el cuerpo visible afronta como un luchador las potencias de lo invisible, no le da otra visibilidad que la suya. Y en esta visibilidad el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía mientras estas permanecían invisibles en el seno del espectáculo que nos despojaba de nuestras fuerzas y nos desviaba. Como si ahora deviniera posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual afronta la fuerza invisible que la condiciona, entonces libera una fuerza que puede vencer a aquella, o bien hacerla una aliada. La vida grita a la muerte, pero justamente la muerte ya no es ese demasiado visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y hace ver gritando. La muerte es juzgada desde el punto de vista de la vida, y no a la inversa en donde nos complacíamos⁶¹. Bacon, no menos que Beckett, hace parte de esos autores que pueden hablar a nombre de una vida muy intensa, por una vida más intensa. No es un pintor que "crea" en la muerte. Todo un miserabilismo figurativo, pero al servicio de una Figura de la vida cada vez más fuerte. Se debe hacer a Bacon, tanto como a Beckett o a Kafka, el homenaje siguiente: han erigido Figuras indomables, indomables por su insistencia, por su presencia, en el momento mismo en que "representaban" lo horrible, la mutilación, la prótesis, la caída o el fallo. Han dado a la vida un nuevo poder de reír extremadamente directo.

Puesto que los movimientos aparentes de las Figuras están subordinados a las fuerzas invisibles que se ejercen sobre ellas, se puede llevar los movimientos a las fuerzas, y hacer la lista empírica de aquellas que Bacon detecta y capta. Ahora, si bien Bacon se compara con un "pulverizador", un "tritador", actúa mas bien como un detector. Las primeras fuerzas invisibles son las del aislamiento: tienen por soporte los colores planos, y devienen visibles cuando se enrollan alrededor del contorno y envuelven el color plano alrededor de la Figura. Las segundas son las fuerzas de deformación que se apoderan del cuerpo y de la cabeza de la Figura, y devienen visibles cada vez que la cabeza sacude su rostro, o el cuerpo su organismo. (Bacon ha sabido "restituir" intensamente, por ejemplo, la fuerza de aplastamiento en el sueño). Las terceras son las fuerzas de disipación, cuando la Figura se difumina y se añade al color plano: entonces una extraña sonrisa hace las fuerzas visibles. Pero hay aun muchas otras fuerzas. Y ¿qué decir de esa fuerza invisible de acoplamiento que alcanza a dos cuerpos con una energía extraordinaria, pero que ellos hacen visible liberando una especie de polígono o de diagrama? Y mas allá aun, ¿cuál es la fuerza misteriosa que no puede ser captada o detectada mas que por los trípticos? A la vez fuerza de reunión del conjunto, propia a la luz, pero también fuerza de separación de las Figuras y de los paneles, separación luminosa que no se confunde con el aislamiento precedente. ¿La vida, el Tiempo, vueltos sensibles, visibles? Bacon parece haber hecho visible el tiempo, la fuerza del tiempo, dos veces: la fuerza del tiempo

⁶¹ - E. II, p. 25: "Si la vida os excita, su opuesto, como una sombra, la muerte, debe excitaros. Quizá no os excita, pero habéis sido concientes de la misma manera que lo habéis sido de la vida... Vuestra naturaleza básica estará totalmente sin esperanza, y sin embargo vuestro sistema nervioso estará hecho de un tejido optimista". (Y sobre lo que Bacon llama su "avidez" de vivir, su rechazo a hacer del juego una apuesta mortuoria, ver E. II, ps. 104-109)

cambiante, por la variación alotrópica de los cuerpos, "a la décima de segundo", que hace parte de la deformación; después la fuerza del tiempo eterno, la eternidad del tiempo, por esta Reunión-separación que reina en los trípticos, pura luz. Hacer el tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor. Es una tarea fuera de toda medida y cadencia.

IX-PAREJAS Y TRIPTICOS

Figuras acopladas - La lucha y el acoplamiento de la sensación - La resonancia - Figuras rítmicas - La amplitud y los tres ritmos - Dos tipos de "matters of fact".

Es propio, entonces, de la sensación, pasar por diferentes niveles, bajo la acción de fuerzas. Pero ocurre también que dos sensaciones se confronten, teniendo cada una un nivel o una zona, y haciendo comunicar sus niveles respectivos. No estamos en el dominio de la simple vibración, sino en el de la resonancia. Entonces hay dos Figuras acopladas. O más bien, el acoplamiento de las sensaciones es determinante: se dirá que hay una sola y misma *matter of fact* para dos Figuras, o aun una sola Figura acoplada para dos cuerpos. Hemos visto desde el inicio que, según Bacon, el pintor no podía renunciar a poner sobre el cuadro varias figuras a la vez, aun si hay un peligro de reintroducir una "historia" o caer en la pintura narrativa. La cuestión concierne entonces a la posibilidad de que haya entre las Figuras simultáneas relaciones no ilustrativas y no narrativas, aun lógicas, que se llamaría precisamente "matters of fact". Es el caso aquí, donde el acoplamiento de sensaciones a niveles diferentes hace la Figura acoplada (y no lo inverso). Lo pintado es la sensación. Belleza de esas Figuras mezcladas. No están confundidas, sino vueltas indiscernibles por

76 la extrema precisión de las líneas que adquieren una especie de autonomía en relación con los cuerpos: como en un *diagrama* donde las líneas no unirían más que sensaciones⁶². Hay una Figura común a los dos cuerpos, o un "hecho" común a las dos Figuras, sin la menor historia por contar. Y Bacon no deja de pintar Figuras acopladas, tanto en el período "malerisch" como en las obras de limpidez: cuerpos triturados, puestos en la misma Figura, bajo una misma fuerza de acoplamiento. Lejos de contradecir el principio de aislamiento, parece que la Figura acoplada hace de las Figuras aisladas simples casos particulares. Pues aun en el caso de un solo cuerpo o de una sensación simple, los niveles diferentes por los cuales esa sensación pasa necesariamente, constituyen ya los acoplamientos de sensación. La vibración se hace resonancia. Por ejemplo, el hombre bajo el paraguas de 1946 es una Figura simple, según el pasaje de las sensaciones de lo alto a lo bajo (la carne por encima del paraguas) y de abajo a arriba (la cabeza atrapada por el paraguas). Pero es también una Figura acoplada, según el abrazo de sensaciones en la cabeza y en la carne, que testimonia la horrible sonrisa inclinada. En el límite, en Bacon no hay

41, 2
14, 17 más que Figuras acopladas (la "*Figura acostada en un espejo*" de 1971, a pesar de ser única, vale por dos, es un verdadero diagrama de sensaciones). Aun la Figura simple está frecuentemente acoplada a su animal.

30

32

⁶².- E. II, 70-72: "Quisiera hacer una imagen que coagule esta sensación de dos personas entregadas sobre el lecho a alguna forma de acto sexual... y si usted mira las formas, ellas son en un sentido extremadamente no figurativas".

Al principio de su libro sobre Bacon, John Russell invoca a Proust y la memoria involuntaria⁶³. Sin embargo, parece que no hay gran cosa en común entre el mundo de Proust y el de Bacon (aun si Bacon invoca frecuentemente lo involuntario). Pero se tiene la impresión de que Russell tiene razón. Es quizá porque Bacon, cuando recusa la doble vía de una pintura figurativa y de una pintura abstracta, se pone en una situación análoga a la de Proust en literatura. Proust, en efecto, no quería una literatura abstracta demasiado "voluntaria" (filosofía), y no daba ventajas a una literatura figurativa, ilustrativa o narrativa, apta para contar una historia. A lo que tendía, lo que quería alcanzar un día, era una especie de Figura, arrancada a la figuración, despojada de toda función figurativa: una Figura en sí, por ejemplo la Figura en sí de Combray. Hablaba de "verdades escritas con la ayuda de figuras". Y si se confiaba en muchos casos a la memoria involuntaria, es porque ella, contrariamente a la memoria voluntaria que se contentaba con ilustrar o narrar lo pasado, conseguía hacer surgir esta pura Figura.

Ahora bien ¿cómo procedía la memoria involuntaria según Proust? Acoplaba dos sensaciones que existían en el cuerpo a niveles diferentes, y que se abrazaban como dos luchadores, la sensación presente y la sensación pasada, para hacer surgir algo irreducible a las dos, al pasado como al presente: esa Figura. Y finalmente, que las dos sensaciones se repartieran en presente y pasado, que se tratara entonces de un caso de memoria, tenía poca importancia. Había casos donde el acoplamiento de sensación, el abrazo de las sensaciones, no hacía ningún llamado a la memoria: como el deseo, pero más profundamente aún el arte, pintura de Elstir o música de Vinteuil. Lo que contaba era la resonancia de las dos sensaciones, cuando se abrazaban la una a la otra. Tales eran la sensación del violín o la del piano en la sonata. "Era como el comienzo del mundo, como si no hubiera habido más que ellos dos sobre la Tierra, o más bien *en el mundo cerrado a todo el resto*, construido por la lógica de un creador y donde no estarían más que ellos dos: esa sonata". Figura de la sonata, o el surgimiento de esa sonata como Figura. Igualmente para el septeto donde dos motivos se confrontan violentamente, cada uno definido por una sensación, el uno como un "llamado" espiritual, el otro como un "dolor", una "neuralgia" en el cuerpo. No nos ocupamos de la diferencia música-pintura. Lo que cuenta es que las dos sensaciones se acoplan como dos luchadores y forman un "cuerpo a cuerpo de energías", aun si es un cuerpo a cuerpo desencarnado del que se libera una esencia inefable, una resonancia, una epifanía levantada en el mundo cerrado⁶⁴. Proust sabía encarcelar las cosas y las gentes muy bien: era, decía, para capturar los colores (Combray en una taza de té, Albertine en un cuarto).

En una curiosa página, Bacon retratista declara que no le gusta pintar a los muertos, ni a gente que no conoce (puesto que no tienen carne); y no le gusta tener bajo sus ojos a aquellos que conoce. Prefiere una foto presente y un recuerdo reciente, o más bien la sensación de una foto

⁶³.- John Russell, p. 30.

⁶⁴.- Proust, *En busca del tiempo perdido*, Pléiade, I, p. 352, III, p. 260. Edición en español Alianza Editorial.

presente y la de una impresión reciente: lo que hace del acto pictórico una especie de "evocación"⁶⁵. Pero, de hecho, se trata poco de memoria (aun menos que en Proust). Lo que cuenta es el abrazo de las dos sensaciones, y la resonancia que sacan. Como en los *luchadores* donde Muybridge descomponía el movimiento por la foto. No que todas las cosas estén en guerra, en lucha, como se podría creer desde el punto de vista de un pesimismo figurativo. Lo que hace la lucha o el abrazo es el acoplamiento de sensaciones diversas en dos cuerpos, y no a la inversa. Aunque la lucha es también la Figura variable tomada por dos cuerpos que duermen confundidos, o aun que el deseo mezcla, o que la pintura hace resonar. Sueño, deseo, arte: lugares de abrazo y de resonancia, lugares de lucha.

El abrazo, la resonancia, no son el único desarrollo de la sensación compleja. En los trípticos aparecen frecuentemente Figuras acopladas, principalmente sobre el panel central. Y, sin embargo, comprendemos rápidamente que el acoplamiento de sensación, por importante que sea, no nos da ningún medio de adivinar lo que es un tríptico, cuál es su función, y, sobre todo, qué relaciones hay entre sus tres partes. El tríptico es, sin duda, la forma bajo la cual se plantea más precisamente la exigencia siguiente: es necesario que haya una relación entre las partes separadas, pero esa relación no debe ser ni lógica ni narrativa. El tríptico no implica ninguna progresión, y no cuenta ninguna historia. Debe, entonces, a su vez, encarnar un hecho común para las diversas Figuras. Debe comprometer una "matter of fact". Sólo que la solución precedente del acoplamiento no tiene valor aquí. Pues, en el tríptico, las Figuras están y permanecen separadas. Deben permanecer separadas, y no resuenan más. Hay entonces dos tipos de relaciones no narrativas, dos tipos de "matters of fact" o de hechos comunes: el de la Figura acoplada, y el de las Figuras separadas como partes de un tríptico. Pero ¿cómo tales Figuras podrían tener un hecho común?

La misma pregunta puede plantearse fuera de los trípticos. Bacon admira las "*Bañistas*" de Cézanne porque muchas Figuras están reunidas sobre la tela, y, sin embargo, no están presas en una "historia"⁶⁶. Esas Figuras están separadas, no acopladas del todo: es necesario que su reunión sobre la tela implique un hecho común de un tipo diferente que el acoplamiento de sensación. Sea un cuadro de Bacon como "*El hombre y el niño*" de 1963: las dos figuras, la del hombre sentado sobre su silla y contorsionado, la de la pequeña hija rígida y de pie, se mantienen separadas por toda una región de color plano que hace ángulo entre las dos. Russell dice acertadamente: "¿Esta hija ha sido desheredada por su padre que no la perdona? ¿Esta mujer que lo enfrenta con los brazos cruzados es la guardiana de ese hombre, mientras él se retuerce sobre su silla y mira en otra dirección? ¿Es una anormal, un monstruo humano, venido para atormentarlo, o es un personaje puesto en un pedestal, un juez listo a dar su sentencia?"⁶⁷. Y cada vez recusa la hipótesis que reintroduciría la narración en el cuadro. "No lo

⁶⁵.- E. I, pp. 79-83

⁶⁶.- E. I. p. 124

⁶⁷.- John Russell, p. 121.

sabremos jamás, y no deberíamos desear saberlo". Sin duda puede decirse que el cuadro es la posibilidad de todas estas hipótesis o narraciones a la vez. Pero lo es porque está fuera de toda narración. He aquí entonces un caso donde la "matter of fact" no puede ser un acoplamiento de sensación, debe dar cuenta de la separación de las Figuras reunidas a pesar de todo en el cuadro. La pequeña hija parece tener una función de "testigo". Pero ese testigo, lo hemos visto, no significa un observador ni un espectador-mirón (aunque también lo sea desde el punto de vista de una figuración que aún subsiste). Más profundamente, el testigo indica solamente una constante, una medida o cadencia, en relación con la cual se estima una variación. Por esto la hija está rígida como una estaca, y parece explorar la distancia con su pie deforme, mientras que el hombre está cogido en una doble variación, como si estuviera sentado sobre un asiento graduable que lo eleva y lo descende, cogido en niveles de sensación que recorre en los dos sentidos. Aun los personajes de Beckett tienen necesidad de testigos para medir las íntimas variaciones alotrópicas de sus cuerpos, y para *mirar en su cabeza* ("¿Me escuchas? ¿Alguien me mira? ¿Alguien me escucha? ¿Alguien tiene la menor preocupación por mí?") Y en Bacon como en Beckett, el testigo puede reducirse al círculo de la pista, a un aparato fotográfico o cámara, a una foto-recuerdo. Pero es necesaria una Figura-testigo para la Figura-variación. Y sin duda la variación doble, yendo en los dos sentidos, puede afectar la misma Figura, pero puede evidentemente repartirse entre dos Figuras. Y el testigo, por su parte, puede ser dos testigos, muchos testigos (pero en todos los casos la interpretación del testigo como mirón o espectador es insuficiente, y solamente figurativa).

El problema existe entonces independientemente de los trípticos, pero en ellos se plantea en estado puro, con la separación de los paneles. Se tendrían, pues, tres ritmos, el uno "activo", en variación creciente o amplificación, otro "pasivo", en variación decreciente o eliminación, y al fin, otro "testigo". El ritmo dejaría de estar ligado a una Figura y de dependerle: *el ritmo devendría él mismo Figura, constituiría la Figura*. Es exactamente lo que decía Oliver Messiaen para la música, cuando distinguía el ritmo activo, el ritmo pasivo y el ritmo testigo, y decía que no remiten a personajes ritmados, sino que constituyen en sí mismos los personajes rítmicos. "Igual que sobre una escena de teatro, cuando están presentes tres actores, sucede que uno de los tres actúa, mientras el segundo sufre la acción del primero, y el tercero, inmóvil, asiste a la cosa..."⁶⁸. Podemos entonces lanzar una hipótesis sobre la naturaleza del tríptico, sobre su ley o su orden. Que el tríptico sea tradicionalmente una pintura móvil o mueble, que los postigos del tríptico hayan frecuentemente implicado observadores, priores o tutelares, todo esto conviene a Bacon, quien concibe sus cuadros como desplazables, y a quien le gusta pintar constantemente testigos. Pero ¿cómo le da al tríptico tal actualidad, cómo opera una recreación total del tríptico? Más que un mueble, hace el equivalente de los movimientos o de las partes de una música. El tríptico sería la distribución de tres ritmos de base. Hay una organización circular del tríptico, más aun que lineal.

⁶⁸ .- Sobre la noción esencial de "personaje rítmico", ver el análisis de Messiaen en Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Ed. Belfond, pp. 70-74, y Golea, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Ed. Julliard.

La hipótesis permitiría asignar a los trípticos un lugar privilegiado en la obra de Bacon. Pintar la sensación, que es esencialmente ritmo... Pero en la sensación simple, el ritmo depende aun de la Figura, se presenta como la *vibración* que recorre el cuerpo sin órganos, el vector de la sensación la hace pasar de un nivel a otro. En el acoplamiento de sensación, el ritmo se libera porque confronta y reúne los diversos niveles de sensaciones diferentes: en adelante es *resonancia*, pero se confunde aun con líneas melódicas, puntos y contrapuntos, de una Figura acoplada; es el diagrama de la Figura acoplada. Con el tríptico, en fin, el ritmo toma una amplitud extraordinaria en un *movimiento forzado* que le da la autonomía, y hace nacer en nosotros la impresión de Tiempo: los límites de la sensación son desbordados, excedidos en todas direcciones; las Figuras son elevadas, o proyectadas en el aire, puestas sobre aparejos aéreos de donde de un solo golpe caen. Pero al mismo tiempo, en esta caída inmóvil, se produce el más extraño fenómeno de recomposición, de redistribución, pues el ritmo mismo deviene sensación, deviene Figura según sus propias direcciones separadas, lo activo, lo pasivo y el testigo... Messiaen buscaba precursores en Stravinsky y en Beethoven. Bacon podría buscarlos en Rembrandt (y en Soutine, con los medios más diferentes). Pues en Rembrandt, en las naturalezas muertas o las escenas de género, pero también en los retratos, está ante todo la conmoción, la vibración: el contorno está al servicio de la vibración. Pero hay también resonancias que vienen de capas de sensaciones superpuestas. Y más aún, hay lo que Claudel describía, esa amplitud de la luz, inmenso "plano de fondo estable e inmóvil" que va a tener un curioso efecto, asegurar la extrema división de las Figuras, esa separación en activos, pasivos y testigos, como en la "*Ronda nocturna*" (o en aquella naturaleza muerta donde los vasos a nivel constante son los "testigos a medias aéreos", en tanto que el limón pelado y la concha de nácar oponen sus dos espirales)⁶⁹.

⁶⁹.- Paul Claudel, *L'oeil écoute*, en "Oeuvres en prose", La Pléiade, ps. 196-202, y 1429-1430.

X.- Nota: ¿Qué es un tríptico?

El testigo - El activo y el pasivo - La caída: realidad activa de la diferencia de nivel - la luz, reunión y separación.

Es necesario verificar la hipótesis: ¿hay un orden en los trípticos, y éste orden consiste en distribuir tres ritmos fundamentales, donde el uno sería como el testigo o la medida de los otros dos? Pero, como este orden -si existe- combina muchas variables, se puede esperar que presente aspectos muy diversos. Sólo puede responder una búsqueda empírica a través de los trípticos.

Vemos inicialmente que hay muchos testigos explícitos en los trípticos: 1962, los dos personajes inquietantes del panel izquierdo; 1965, los dos pequeños ancianos sentados en la mesa del panel derecho, y la mujer desnuda del panel izquierdo; 1968, los dos "atentos", el uno desnudo y el otro vestido, a izquierda y derecha; 1970, el observador de la izquierda y el fotógrafo de la derecha; 1974, el fotógrafo de la derecha; 1976, los dos simulacros de retrato de izquierda y derecha... etc. Pero vemos también que es aún más complicado. Pues la función-testigo puede remitir figurativamente a tal personaje sólo secundariamente, pues hay siempre una figuración que subsiste. Pero de golpe, esta misma función-testigo puede remitir figuralmente a otro personaje. El testigo en el segundo sentido no será el mismo que en el primer sentido. Aún más, el testigo más profundo, en el segundo sentido, será no el que observa o ve, sino al contrario, aquel que ve el testigo superficial en el primer sentido: habría entonces un verdadero intercambio de la función-testigo en el tríptico. Y el testigo más profundo, el testigo figural, será aquel que ya no ve, que no está en situación de ver. Se definirá como testigo por otro carácter: su horizontalidad, su nivel casi constante. En efecto, lo horizontal define un ritmo retrogradable en sí mismo, por tanto sin crecimiento ni decrecimiento, sin aumento ni disminución: es el ritmo-testigo, mientras que los otros dos, verticales, no son retrogradables más que el uno en relación con el otro, cada uno siendo la retrogradación del otro⁷⁰.

En los trípticos se buscará el ritmo-testigo de valor constante sobre la horizontal. Esta horizontal puede presentar muchas Figuras. Primero la de la llana sonrisa histérica: no sólo como lo hemos visto en el tríptico de la cabeza de 1953 (panel izquierdo), sino ya para el tríptico de los monstruos de 1944 (panel central), donde la cabeza con los ojos tapados por una banda no es tanto una cabeza que se

⁷⁰ .- Sobre las nociones de ritmo retrogradable o no, y, más allá, del valor añadido o retirado, nos remitimos a Messiaen, *ob. cit.* No es nada asombroso que los mismos problemas se planteen en pintura, principalmente desde el punto de vista de los colores: Paul Klee lo ha mostrado en su práctica de pintar tanto como en sus textos teóricos.

- apreste a morder, como una abominable cabeza que sonríe, siguiendo una deformación horizontal de la boca. La horizontal puede también efectuarse siguiendo un movimiento de traslación, como en el tríptico de 1973: una traslación horizontal, al centro, nos hace pasar del espasmo de la derecha al espasmo de la izquierda (se ve entonces que el orden de sucesión, cuando hay uno, no va necesariamente de izquierda a derecha). La horizontal puede ser efectuada por un cuerpo acostado, como en el panel central de 1962, el panel central de 1964, el panel izquierdo de 1965, el panel central de 1966... etc. Toda la fuerza de aplastamiento de los durmientes. O bien para muchos cuerpos acostados, acoplados, siguiendo un diagrama horizontal, como las dos veces dos acostados de "*Sweeney Agonistes*", a derecha e izquierda, o los dos acostados de los paneles centrales de los trípticos de 1970. En ese sentido, los trípticos retoman por su cuenta las Figuras acopladas. Aquí está, entonces, el primer elemento de complejidad, pero que, aun por su complejidad, testimonia una ley del tríptico: una función-testigo se posa primero sobre personajes aparentes, pero los abandona para afectar más profundamente un ritmo que deviene personaje, un ritmo retrogradable o testigo siguiendo la horizontal. (Llegando incluso a que Bacon reúna sobre un mismo panel los dos testigos, el personaje aparente y el personaje rítmico, como en el tríptico de 1965 a la izquierda, o en "*Sweeney Agonistes*" a la derecha).

Ahora, entonces, aparece un segundo elemento de complejidad. Pues en la medida en que la función-testigo circula en el cuadro, en la medida en que el testigo aparente da lugar al testigo rítmico, pasan dos cosas. De una parte el testigo rítmico no lo era inmediatamente; lo deviene solamente cuando la función pasa y él llega; pero anteriormente estaba del lado del ritmo activo o pasivo. Porque los personajes acostados de los trípticos frecuentemente mantienen aún conmovedores residuos de actividad o de pasividad, que hace que se alineen sobre la horizontal, pero conservando una pesadez o una vivacidad, una descompresión o una contracción que viene de todas partes: como en "*Sweeney Agonistes*", la Figura acoplada de la izquierda está pasiva y sobre la espalda, mientras que la de la derecha todavía está animada, casi torbellineante; o bien, más frecuentemente, la misma figura acoplada implica un cuerpo activo y un cuerpo pasivo, una parte de la Figura apunta más allá del horizonte (la cabeza, las nalgas...) Pero por otra parte, inversamente, el testigo aparente que ha dejado de serlo se encuentra libre para otras funciones; pasa entonces en un ritmo activo o en un ritmo pasivo, se liga al uno o al otro, al mismo tiempo que deja de ser testigo.

- 56 Por ejemplo, los testigos aparentes del tríptico de 1962 parecen levantarse como vampiros, pero el uno pasivo y sosteniendo sus riñones para no caer, el otro activo y presto a volar; o bien en el tríptico de 1970, el testigo aparente de la izquierda y el de la derecha. Hay una gran movilidad en el tríptico, una gran circulación. Los testigos rítmicos son como las Figuras activas o pasivas que vienen de encontrar su nivel constante, o que lo buscan aún, en tanto que los testigos aparentes están a punto de abrazarse o de caer, de devenir pasivos o activos.

Un tercer elemento de complejidad concierne entonces a los otros dos ritmos, activo y pasivo. ¿En qué consisten esos dos sentidos de la variación vertical? ¿Cómo se distribuyen los dos ritmos oponibles? Hay casos simples donde se trata de una oposición *descenso-ascenso*: el tríptico de los monstruos de 1944 pone, de una parte y de otra de la cabeza de la sonrisa horizontal, una cabeza que desciende y donde los cabellos caen, y una cabeza inversa donde la boca que grita está tendida hacia lo alto; pero también en los "*Estudios del cuerpo humano*" de 1970, los dos alargamientos del medio están flanqueados, a la izquierda de una forma que parece ascender de su sombra, y, a la derecha, de una forma que parece descender en sí misma y en un charco. Pero es como un caso particular de otra oposición *diástole-sístole*: la contracción se opone a una especie de extensión, de expansión o de descenso-desagüe. La "*Crucifixión*" de 1965 opone el descenso-desagüe de la carne crucificada, sobre el panel central, y la extrema contracción de la oficina nazi; o las "*Tres Figuras en un cuarto*" de 1964 oponen la dilatación del hombre en el bidet, a la izquierda, y la contorsión sobre el taburete del hombre a la derecha. O bien, quizá, son los "*Tres estudios de espalda de hombre*" de 1970 los que muestran más sutilmente, por las líneas y los colores, la oposición de una gran espalda rosa y relajada a la izquierda, y una espalda contraída roja y azul a la derecha, mientras, en el centro, el azul parece establecerse a un nivel constante y aun cubrir el espejo oscuro para marcar la función-testigo. Pero sucede también que la oposición sea otra y sorprendente: la del *desnudo y el vestido* que se encuentran a la derecha y a la izquierda de un tríptico de 1970, pero que se encuentra a la izquierda y a la derecha del tríptico de 1968, con los dos testigos aparentes; y más sutilmente el tríptico de Lucien Freud de 1966 opone el hombro descubierto de la izquierda, con contracción de la cabeza, y el hombro cubierto de la derecha, con relajación o hundimiento de la cabeza. ¿No hay aún otra oposición, que dará cuenta de lo desnudo y de lo vestido? Esta sería la oposición *aumento-disminución*. Puede, en efecto, haber gran sutilidad en la elección de algo que se añade o se retira: se entra más profundamente en el dominio de los valores y del ritmo, sin embargo lo que se añade o se sustrae no es una cantidad, un múltiplo o un sub-múltiplo, sino valores definidos por su precisión o su "brevedad". El valor añadido puede que sea un chorro de pintura al azar, como los quiere Bacon. Pero quizá el ejemplo más sorprendente y más emocionante es el del tríptico de agosto de 1972: si el testigo es realizado en el centro por los alargamientos, y por el óvalo malva bien determinado, se ve sobre la Figura de la izquierda un torso disminuido, puesto que le falta toda una parte, mientras que a la derecha el torso está completándose, ya ha añadido una mitad. Pero entonces todo cambia con las piernas: a la izquierda una pierna está completa, mientras la otra está dibujándose; y a la derecha, a la inversa: una pierna está amputada, mientras la otra se esparce. Y correlativamente, el óvalo malva del centro encuentra otro estatuto, que deviene a la izquierda una charco rosa subsistente al lado de la silla, y a la derecha un

derramamiento rosa a partir de la pierna. Así, las mutilaciones y las prótesis en Bacon sirven a todo un juego de valores retirados o añadidos. Como un conjunto de "sueños" y de "despertares" histéricos afectando diversas partes de un cuerpo. Pero, sobre todo, es uno de los cuadros más profundamente musicales de Bacon.

Si se llega aquí a una gran complicación, es porque las diversas oposiciones no son válidas, y sus términos no coinciden. De lo cual resulta una libertad de combinación. Ninguna lista puede ser exhaustiva. En efecto, no se puede identificar ascenso-descenso y contracción-dilatación, sístole-diástole: por ejemplo el derramamiento es un descenso, y también una dilatación y expansión, pero

29 hay contracción en el derramamiento, como en el hombre del lavabo y el hombre del bidet del tríptico de 1973. ¿Es necesario mantener, a pesar de todo, una oposición entre la dilatación local del ano y la contracción local de la garganta? O bien, ¿la oposición se hace entre dos contracciones distintas, con pasaje de la una a

la otra en el tríptico? Todo puede coexistir, y la oposición, variar y aun invertirse según los puntos de vista adoptados, es decir, según el valor considerado. Llegando, principalmente en el caso de las series llamadas cerradas, a que la oposición se reduzca casi a la dirección en el espacio. En el límite, lo que cuenta en los dos ritmos oponibles es que cada uno sea la "retrogradación" del otro, mientras que un valor común y constante aparece en el ritmo-testigo, retrogradable en sí mismo. De todas maneras, esta relatividad del tríptico no basta. Pues si tenemos la impresión de que uno de los ritmos oponibles es "activo" y el otro "pasivo", ¿qué funda esta impresión, aun si asignamos estos dos términos desde un punto de vista muy variable que cambia para un mismo cuadro, según la parte considerada?

Bien, lo que preside en cada caso a la asignación parece, también esta vez, simple. El primado en Bacon está dado por lo que descende. Extrañamente, lo activo es lo que descende, lo que cae. *Lo activo es la caída*, pero no forzosamente un descenso en el espacio, en extensión. Más bien lo descendente como pasaje de la sensación, como diferencia de nivel tomado en la sensación. La mayor parte de los autores que han enfrentado este problema de la intensidad en la sensación parecen haber encontrado esta misma respuesta: la diferencia de intensidad se experimenta en la caída. De ahí la idea de una lucha *por* la caída. "Sus manos, encima de sus cabezas, se tocaron involuntariamente. Y en ese mismo instante fueron devueltas abajo, con violencia. Durante algún tiempo los dos contemplaron con atención sus manos entrelazadas. Y bruscamente cayeron; no se sabía bien cual había hecho vacilar al otro, se creería que eran sus manos las que los habían derribado..."⁷¹ Como en Bacon: la carne descende de los huesos, el cuerpo descende de los brazos o las piernas levantadas. La sensación se desarrolla por caída, cayendo de un nivel a otro. Aquí está esencialmente la idea de una realidad positiva, activa, de la caída.

¿Por qué la diferencia de nivel no puede ser experimentada en el otro sentido, como un ascenso? La caída no debe ser interpretada de manera termodinámica, como si se produjera una entropía, una tendencia a la igualdad de más bajo nivel. Al contrario, la caída esta ahí para afirmar la

⁷¹.- Gombrowicz, *La pornografía*, ed. Julliard, p. 157. Edición en español Seix Barral.

diferencia de nivel como tal. Toda *tensión* se experimenta en una caída. Kant ha despejado el principio de la intensidad cuando la ha definido como una amplitud aprehendida en el instante: concluía que la pluralidad contenida en esa amplitud no podía ser representada más que por su aproximación a la negación = 0⁷². Desde entonces, aun cuando la sensación tienda hacia un nivel superior o más alto, no puede hacérselo experimentar más que por la aproximación de ese nivel superior con el cero, es decir por una caída. Cualquiera que sea la sensación, su realidad intensiva es la de un descenso en profundidad más o menos "grande", y no por un ascenso. La sensación es inseparable de la caída que constituye su movimiento más interior o su "clinamen". Esta idea de caída no implica ningún contexto de miseria, de fracaso o de sufrimiento, aunque tal contexto pueda ilustrarla más fácilmente. Pero así como la violencia de una sensación no se confunde con la violencia de una escena representada, la caída más profunda en una sensación no se confunde con la caída representada en el espacio, salvo por comodidad y por humor. Lo que hay de más viviente en la sensación es la caída, eso en lo que la sensación se experimenta como viviente. Aunque la caída intensiva puede coincidir con un descenso espacial, pero también con un ascenso. Puede coincidir con una diástole, una dilatación o una disipación, pero igualmente con una contracción o una sístole. Puede coincidir con una disminución pero igualmente con un aumento. En una palabra, es caída todo lo que se desenvuelve (hay desenvolvimientos por disminución). La caída es exactamente el ritmo activo⁷³. Entonces, es posible en cada cuadro determinar (para la sensación) lo que vale por la caída. Se determina así el ritmo activo, que varía de un cuadro a otro. Y el carácter oponible, presente en el cuadro, tendrá el rol de ritmo pasivo.

Podemos resumir las leyes del tríptico, que fundan su necesidad como coexistencia de tres paneles: 1.- la distinción de tres ritmos o de tres Figuras rítmicas; 2.- la existencia de un ritmo testigo, con la circulación del testigo en el cuadro (testigo aparente y testigo rítmico); 3.- la determinación del ritmo activo y del ritmo pasivo, con todas las variaciones según el carácter elegido para representar el ritmo activo. Estas leyes no tienen nada que ver con una fórmula consciente por aplicar; hacen parte de la lógica irracional, o de la lógica de la sensación que constituye la pintura. No son ni simples ni voluntarios. No se confunden con un orden de sucesión de izquierda a derecha. No asignan al centro un rol unívoco. Las constantes que implican cambian según cada caso. Se establecen entre términos extremadamente variables, a la vez desde el punto de vista de su naturaleza y de sus relaciones. Los cuadros de Bacon están totalmente recorridos de movimientos al punto que la ley de los trípticos no puede ser más que un movimiento de movimientos, o un estado de fuerzas complejo, aunque el movimiento derive siempre de fuerzas que se ejercen sobre el cuerpo. Pero justamente la última cuestión que nos queda es saber cuales fuerzas corresponden al tríptico. Si sus leyes son las que acabamos de determinar, ¿a cuáles fuerzas responden?

⁷².- Kant, *Crítica de la razón pura*, "las anticipaciones de la percepción".

⁷³.- Sartre, en su análisis de Flaubert, ha mostrado toda la importancia del episodio de la caída, desde el punto de vista de un "compromiso histérico", pero le da un sentido demasiado negativo, aun si reconoce que la caída se inserta en un proyecto activo y positivo a largo plazo (*El idiota de la familia*, Ed. Gallimard, T. II. En español, Editorial Losada).

En primer lugar, en los cuadros simples, hay doble movimiento, de la estructura a la Figura, y de la Figura a la estructura: fuerzas de aislamiento, de deformación y de disipación. Pero en segundo lugar, hay un movimiento entre las figuras mismas: fuerzas de acoplamiento que devuelven a sus niveles los fenómenos de aislamiento, de deformación y de disipación. En fin, hay un tercer tipo de movimientos y de fuerzas, y ahí es donde interviene el tríptico: a su vez puede retomar el acoplamiento a título de fenómeno, pero opera con otras fuerzas e induce otros movimientos. Por una parte, no es la Figura la que reúne la estructura o el color plano, son las relaciones entre Figuras las que se encuentran violentamente proyectadas sobre el color plano, cogidas por el color uniforme o la luz cruda; si bien en muchos casos las Figuras se parecen a los trapezistas que ya no tienen otro medio que la luz o el color. Se comprende que los trípticos tengan necesidad de esta vivacidad luminosa o coloreada, y se concilien raramente con un tratamiento "malerisch" global: el tríptico de cabeza de 1953 sería una de esas raras excepciones. Pero por otra parte, si la unidad de la luz o del color toman inmediatamente sobre sí las relaciones entre las Figuras y el color plano, resulta también que las Figuras testimonian un máximo de separación en la luz, en el color: los agarra una fuerza de separación, de división, muy diferente de la fuerza de aislamiento precedente.

Y este es el principio de los trípticos: el máximo de unidad de luz y de color, para el máximo de división de las Figuras. Tal era la lección de Rembrandt: la luz engendra los personajes rítmicos⁷⁴. Es por esto que el cuerpo de la Figura atraviesa tres niveles de fuerzas que culminan con el tríptico. Primero está el hecho de la Figura, cuando el cuerpo se encuentra sometido a las fuerzas de aislamiento, de deformación y de disipación. Después una primera "matter of fact", cuando dos Figuras se encuentran cogidas sobre el mismo hecho, es decir, cuando el cuerpo está prisionero en la fuerza de acoplamiento, fuerza melódica. Después, en fin, el tríptico: es la separación de los cuerpos en la universal luz, en el universal color, que deviene el hecho común de las Figuras, su ser rítmico, segunda "matter of fact" o Reunión que separa. Una reunión separa las Figuras, separa los colores, es la luz. Los seres-Figuras se separan cayendo en la luz negra. Los colores-planos se separan cayendo en la luz blanca. Todo deviene aéreo en esos trípticos de luz, la separación misma está en los aires. El tiempo no está en el cromatismo de los cuerpos, pasa en una eternidad monocromática. Un inmenso espacio-tiempo reúne todas las cosas, *pero introduciendo entre ellas las distancias de un Sahara, los siglos de un Aion*: el tríptico y sus paneles separados, pero ya no aislados; el cuadrado o los bordes de un cuadro remiten, ya no a la unidad limitativa de cada uno, sino a la unidad distributiva de los tres. Y finalmente, en Bacon no hay más que trípticos: aun los cuadros aislados están, más o menos visiblemente, compuestos como los trípticos.

⁷⁴ .- Claudel hablaba a propósito de la "Ronda nocturna" de Rembrandt, de la "desagregación aportada en un grupo por la luz" (*Obras en prosa*, La Pléiade, p. 1329).

XI-La pintura antes de pintar.

Cézanne y la lucha contra el cliché - Bacon y las fotos - Bacon y las probabilidades - Teoría del azar: las marcas accidentales - lo visual y lo manual - Status de lo figurativo.

Es un error creer que el pintor está delante de una superficie blanca. La creencia figurativa se origina de ese error: en efecto, si el pintor estuviera delante de una superficie blanca, podría reproducir un objeto exterior que funcionaría como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o en torno a él, o en el estudio. Ahora bien, esto que tiene en la cabeza, o a su alrededor, está en la tela antes de comenzar su trabajo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente. Todo está presente sobre la tela como imágenes actuales o virtuales. El pintor no tiene que llenar una superficie blanca, tendría más bien que limpiar, vaciar, despejar. Entonces, no pinta para reproducir sobre la tela un objeto que funciona como modelo, pinta sobre las imágenes que ya están ahí para producir una tela en la cual el funcionamiento va invertir los elementos del modelo y de la copia. En resumen, lo que hay que definir son todos esos "datos" que están sobre la tela antes de que el pintor comience su trabajo. Y de entre esos datos algunos son obstáculos, algunos ayuda o aún efectos de un trabajo preparatorio.

En primer lugar están los *datos figurativos*. La figuración existe, es un hecho, es previa a la pintura. Estamos asediados de fotos que son las ilustraciones, de diarios que son las narraciones, de imágenes-cine, de imágenes-tele. Están tanto los clichés síquicos como los físicos, percepciones predefinidas, recuerdos, fantasmas. Hay ahí una experiencia muy importante para el pintor: toda una categoría de cosas que se podrían llamar "clichés" ocupan la tela antes de comenzar. Esto es dramático. Parece que Cézanne hubiese atravesado, efectivamente, en el punto más álgido, esta experiencia dramática: siempre hay clichés sobre la tela, y si el pintor se contenta con transformar el cliché, con deformarlo o maltratarlo, con triturarlo en todos los sentidos, esta reacción es demasiado intelectual, demasiado abstracta, que permite que el cliché renazca de sus cenizas, dejando al pintor todavía en el elemento del cliché, o no dándole otra consolación que la parodia. D.H. Lawrence ha escrito unas páginas espléndidas sobre esta experiencia siempre recomenzada de Cézanne: "Después de una lucha encarnizada de cuarenta años, consigue conocer plenamente una manzana, un vaso o dos. Es todo lo que ha conseguido hacer. Parece poca cosa, y muere lleno de amargura. Pero lo que cuenta es este primer paso y la manzana de Cézanne es muy importante, más importante que la idea de Platón... Sí Cézanne hubiese consentido en aceptar su propio cliché barroco, su dibujo habría estado perfectamente bien según las normas clásicas, y no habría encontrado nada crítico que decir. Pero cuando su dibujo era bueno según las normas clásicas, parecía un Cézanne completamente malo. Era un cliché. Se lanzaba entonces sobre él, extirpaba la forma y el contenido, después, cuando había devenido malo a fuerza de ser maltratado, agotado, lo dejaba tal cual, tristemente, pues no siempre era lo que quería. Aparece ahí el elemento cómico en las pinturas de Cézanne. Su furia contra el cliché lo hace transformarlo, algunas veces, en parodia como en *Le Pacha* et *La Femme*... Quería expresar algo, pero *antes de hacerlo*, tenía que luchar contra el cliché con cabeza de hidra, hidra de la cual nunca podía cortar la última cabeza. La lucha

contra el cliché es la más aparente en sus pinturas. El polvo del combate se eleva denso y los pedazos vuelan por todos lados. Sus imitadores continúan copiando con ardor este polvo y sus fragmentos... Estoy convencido de que lo que Cézanne deseaba era la representación. Quería una representación fiel. Quería simplemente que fuese la más fiel. Pues cuando se la fotografía, es muy difícil obtener esa representación más fiel que Cézanne quería... A pesar de sus esfuerzos las mujeres son todavía un objeto cliché, conocido, dado y no consigue desembarazarse de la obsesión del concepto para llegar a un conocimiento intuitivo. Excepto con su mujer: con ella consigue al fin sentir el carácter manzanesco... Con los hombres, Cézanne escapa frecuentemente con su insistencia sobre el vestido, sobre esas chaquetas rígidas, de pliegues densos, esos sombreros, esas blusas, esas cortinas... Es en sus naturalezas muertas donde Cézanne escapa a veces completamente del cliché y dá verdaderamente una interpretación enteramente intuitiva de objetos reales... Allí es inimitable. Sus imitadores copian sus manteles con pliegues rígidos, los objetos sin realidad de sus cuadros. Pero no reproducen las vasijas y las manzanas, pues son incapaces. No se puede imitar el verdadero carácter manzanesco. Cada uno debe crear uno nuevo y diferente. Desde el momento en que se parece al de Cézanne, no es nada..."⁷⁵

¡Cliché, clichés! No se puede decir que la situación sea mejor después de Cézanne. No sólo se han multiplicado las imágenes de todo tipo, alrededor nuestro y en nuestras cabezas, sino que aun las reacciones contra los clichés engendran clichés. La pintura abstracta no ha dejado de producir sus clichés, "Todos esos tubos y esas vibraciones de chapa ondulada que son más tontos que otra cosa, y bastante sentimentales"⁷⁶. Todos los imitadores siempre han hecho renacer el cliché, y precisamente de aquello que se había liberado de él. La lucha contra los clichés es una cosa terrible. Cómo dice Lawrence, es muy bello haberlo conseguido, haber ganado, para una manzana y para un vaso o dos. Los japoneses lo saben, toda una vida vale la pena por una brizna de hierba. Es por esto que los grandes pintores tienen frente a su obra una gran severidad. Mientras que la gente toma una foto por una obra de arte, un plagio por una audacia, una parodia por una risa o peor aún un miserable hallazgo por una creación. Pero los grandes pintores saben que no basta mutilar, maltratar, parodiar el cliché para obtener una verdadera risa, una verdadera deformación. Bacon tiene sobre sí mismo la misma severidad que Cézanne, y, como Cézanne, pierde muchos cuadros, o renuncia, los tira, cuando el enemigo reaparece. El juzga: ¿la serie de las Crucifixiones? demasiado sensacionales, demasiado sensacionales para ser sentidas. Igualmente las corridas, muy dramáticas. ¿La serie de los Papas? "He ensayado, sin ningún éxito, establecer ciertos registros, registros deformantes" del papa de Velázquez, "lo deploro porque yo pienso que son muy tontos, sí, lo deploro porque yo pensé que esa cosa era una cosa absoluta..."⁷⁷. ¿Qué debe permanecer de Bacon según Bacon? quizá alguna serie de cabezas, uno o dos trípticos aéreos y una ancha espalda de hombre. Apenas más que una manzana y uno o dos vasos.

⁷⁵.- D.H. Lawrence, *Eros y los perros*, Ed. Bourgois, p. 238-261.

⁷⁶.- D.H. Lawrence, *El amante de lady Chatterley*, ed. Gallimard, p. 369. En español Bruguera.

⁷⁷.- E.I. p. 77 (y su condena de todos sus cuadros que implican todavía una violencia figurativa).

Se ve como se plantea el problema de Bacon en relación con la fotografía. Está realmente fascinado por las fotos (se rodea de fotos, hace retratos a partir de fotos del modelo, y sirviéndose también de cualquier otra foto; estudia los cuadros antiguos sobre fotos; y por eso mismo tiene ese extraordinario abandono a la foto...). Y al mismo tiempo no concede ningún valor estético a la foto (prefiere aquellas que no tienen ninguna ambición en este aspecto, como las de Muybridge, dice; ama sobre todo las radiografías o las planchas médicas, o para las series de cabeza, las fotos automáticas; y siente una cierta abyección por su propio amor por la foto, por su desahogo en la foto...). ¿Cómo explicar esta actitud? Los datos figurativos son mucho mas complejos de lo que se podría creer en principio. Sin duda son medios de ver: como tales, son reproducciones, representaciones ilustrativas o narrativas (fotos, diarios). Pero señala que pueden operar de dos maneras, por semejanza o por convención, por analogía o por código. Y, de cualquier manera que procedan, son algo, existen en sí mismos: no son solamente medios de ver, *son lo que se ve, y finalmente no se ve más que a ellos*⁷⁸. La foto "hace" el personaje o el paisaje, en el sentido en que se dice que el diario hace el acontecimiento (y no se contenta con narrarlo). Las fotos son lo que nosotros vemos, lo que percibimos. Lo más interesante de la foto es que nos impone la "naturalidad" de imágenes comerciales inverosímiles. Y Bacon no tiene la intención de reaccionar contra ese movimiento, al contrario, se abandona a él no sin placer. Como los simulacros en Lucrecio, le parece que las fotos atraviesan los aires y las edades, venidas de lejos, para volver a llenar cada obra o cada cerebro. No reprocha, entonces, simplemente a las fotos el ser figurativas, es decir representar algo, puesto que él es muy sensible al aspecto bajo el cual ellas son algo, imponiéndose a la vista y rigiendo por entero al ojo. ¿Pueden entonces hacer valer sus pretensiones estéticas y rivalizar con la pintura?: Bacon no lo cree así, puesto que piensa que la foto tiende a aplastar la sensación sobre un único nivel, y sigue siendo impotente para poner en la sensación la diferencia de nivel constitutiva⁷⁹. Pero si lo lograra, como en las imágenes-cine de Eisenstein o las imágenes-foto de Muybridge, no podría hacerlo más que a fuerza de transformar el cliché, o, como decía Lawrence, de maltratar la imagen. Esta no sería una deformación como la que produce el arte (salvo en milagros como el de Eisenstein). En una palabra, aún cuando la foto deje de ser solamente figurativa, permanece figurativa en tanto que dato, en tanto "cosa vista" -lo contrario de la pintura.

Por esto Bacon, a pesar de todo su abandono, tiene una hostilidad radical con respecto a la foto. Muchos pintores modernos o contemporáneos han integrado la foto al proceso creador de la pintura. Lo hacen directa o indirectamente, sea porque reconocen en la fotografía una cierta potencia artística, sea porque simplemente piensan poder conjurar el cliché por transformación pictórica a partir de la foto⁸⁰. Ahora bien, es sorprendente que Bacon no vea, por su cuenta, en el conjunto de

⁷⁸ - E.I. p. 67 y sgs.

⁷⁹ - E.I., p. 112-113 (John Russell ha sabido analizar la actitud de Bacon en relación con la foto, en su capítulo "La imagen tentacular").

⁸⁰ - A propósito de Gérard Fromanger, Foucault ha analizado muchos tipos de relaciones foto-pintura (*La peinture photogénique*, Ed. Jeanne Bucher, 1975). Los casos más interesantes, como Fromanger, son aquellos en que el pintor integra la foto, o la acción de la foto, independientemente de cualquier valor estético.

esos procesos más que soluciones imperfectas: en ningún momento integra la foto en el proceso creador. Se contenta con pintar algunas veces algo que funciona como foto en relación con la Figura, y que tiene desde entonces un rol de testigo; o bien, en dos ocasiones, pinta un aparato fotográfico que parece una bestia prehistórica, o un pesado fusil (como el fusil de descomponer el movimiento de Marey). La actitud de Bacon es la de un rechazo de la foto, después del descuidado abandono. Y es que para él precisamente, la foto es tanto más fascinante por cuanto ocupa todo el cuadro, antes de que el pintor se ponga a trabajar. Entonces transformando el cliché no se saldrá de la foto, no se escapará de los clichés. Por grande que sea la transformación del cliché no será un acto de pintar, no conseguirá la menor deformación pictórica. Vale más abandonarse a los clichés, convocarlos todos, acumularlos, multiplicarlos, como otros tantos datos prepictóricos: de entrada "la voluntad de perder la voluntad"⁸¹. Y el trabajo puede comenzar solamente cuando, por el rechazo, se sale de ahí.

Bacon no pretende dictar soluciones universales. Simplemente es la vía que le conviene en relación con la foto. Pero parece que datos muy diferentes en apariencia también se manifiestan antes del cuadro, e inspiran en Bacon una actitud práctica análoga. Por ejemplo en las Entrevistas, el asunto del azar es tan frecuente como el de la foto. Y cuando Bacon habla del azar, es como para la foto: tiene una actitud sentimental muy compleja, todavía de abandono, pero de la que saca reglas de rechazo y de acción muy precisas. Habla frecuentemente del azar con sus amigos, pero parece no lograr hacerse comprender. Porque divide ese dominio en dos partes, una de las cuales la rechaza en lo prepictórico, pero la otra pertenece al acto de pintar. En efecto, si se considera una tela antes del trabajo del pintor, parece que todos los lugares equivalen, todos son igualmente "probables". Y si no equivalen, es en la medida en que la tela es una superficie determinada, con bordes y un centro. Pero es sobre todo en función de lo que el pintor quiere hacer, y que tiene en la cabeza: tal lugar toma un privilegio en relación con tal o tal proyecto. El pintor tiene una idea más o menos precisa de lo que quiere hacer, y esa idea prepictórica basta para hacer desiguales las probabilidades. Hay entonces sobre la tela todo un orden de *probabilidades iguales y desiguales*. Y, cuando la probabilidad desigual deviene casi una certeza puedo comenzar a pintar. Pero en ese momento, cuando he comenzado, ¿cómo hacer para que lo que pinto no sea un cliché? habrá que hacer rápidamente "marcas libres" en el interior de la imagen pintada, para destruir en ella la figuración naciente, y para dar una oportunidad a la Figura, que es *lo improbable mismo*. Esas marcas son accidentales, "al azar"; pero se ve que la misma palabra "azar" ya no designa del todo las probabilidades, sin embargo designa un tipo de elección o de acción sin probabilidad⁸². Esas marcas pueden ser llamadas no representativas, justamente porque dependen del acto al azar y no expresan nada concerniente a la imagen visual: únicamente conciernen a la mano del pintor. Pero entonces, valen en sí mismas sólo para ser utilizadas, reutilizadas por la mano del pintor que va a servirse de ellas para arrancar la imagen visual al cliché naciente, para zafarse él mismo de la ilustración y de la narración naciente. Se sirve de las marcas manuales para hacer surgir la Figura de la imagen visual. De un extremo a

⁸¹.- E. I., p. 37.

⁸².- El tema de las marcas al azar, o de lo accidental, aparece constantemente en las Entrevistas, especialmente I, p. 107-115.

otro el accidente, el azar en ese segundo sentido habrá sido acto, elección, un cierto tipo de acto o de elección. El azar, según Bacon, no es separable de una posibilidad de utilización. Este es el *azar manipulado*, a diferencia de las *probabilidades concebidas o vistas*.

Pius Servien había propuesto una teoría muy interesante, donde pretendía disociar dos dominios ordinariamente confundidos: las probabilidades, que son los datos, objeto de una ciencia posible, y que le concierne antes que sean lanzados; y el azar que designa, al contrario, un tipo de elección, no científica y aún no estética⁸³. Hay ahí una concepción original que parece ser espontáneamente la de Bacon, y que le distingue de otros pintores recientes que han invocado el azar o más generalmente el arte como juego. Pues, de entrada, todo cambia según que el juego invocado sea del tipo combinatorio (ajedrez), o del tipo "golpe por golpe" (ruleta sin combinación). Para Bacon, se trata de la ruleta; y llega a jugar en muchas mesas a la vez, por ejemplo tres mesas, exactamente como si estuviera delante de los tres paneles de un tríptico⁸⁴. Pero justamente, ésta constituye un conjunto de datos probabilísticos visuales, a los cuales Bacon puede abandonarse por cuanto son *prepictóricos*, expresan un estado prepictórico de la pintura, y no serán integrados al acto de pintar. En cambio, la elección al azar en cada tirada es más bien no pictórica, a-pictórica: *devendrá pictórica*, se integrará al acto de pintar en la medida en que consiste en marcas manuales que van a reorientar el conjunto visual, y *extraer la Figura improbable del conjunto de las probabilidades figurativas*. Creemos que esta distinción sentida entre el azar y las probabilidades tiene una gran importancia en Bacon. Explica la masa de malentendidos que opone a Bacon con aquellos que hablan con él de azar o que lo relacionan con otros pintores. Por ejemplo, se le confronta con Dunchamp, quien dejaba caer tres hilos sobre la cabeza pintada, y los fijaba allí donde caían: pero para Bacon no hay aquí más que un conjunto de datos probabilísticos, prepictóricos, que no hacen parte del acto de pintar. Aún otro ejemplo, se le pregunta a Bacon si no importa quién, por ejemplo la asistenta, es capaz o no de hacer marcas al azar. Y, esta vez, la respuesta compleja es que, sí, la asistenta puede hacerlo de derecho, abstractamente, justamente porque es un acto no pictórico, a-pictórico; pero que ella de hecho no puede hacerlo, puesto que no sabría utilizar ese azar, manipularlo⁸⁵. Ahora bien, es en la manipulación, es decir, en la reacción de las marcas manuales sobre el conjunto visual, cuando el azar deviene pictórico o se integra al acto de pintar. De ahí la obstinación de Bacon, a pesar de la incompreensión de sus interlocutores, en recordar que para él no hay más azar que "manipulado", de accidente, que utiliza⁸⁶.

En una palabra, Bacon puede tener la misma actitud frente a los clichés y frente a las

⁸³ .- Ver Pius Servien, principalmente *Azar y Probabilidad*, Presses Universitaires de France, 1949. En el cuadro de su distinción entre "lenguajes de las ciencias" y un "lenguaje lírico", el autor oponía la probabilidad como objeto de ciencia, y el azar como modo de una elección que no era ni científica ni estética (escoger una flor al azar, es decir una flor que no es ni "específica" ni "la más bella").

⁸⁴ .- E.I. p. 99-102 (Precisamente Bacon no hace de la ruleta un tipo de acto: ver sus consideraciones sobre Nicolas de Stael y la ruleta rusa, E. II, p. 107).

⁸⁵ .- E. II. p. 50-53.

⁸⁶ .- Bacon recuerda que sus mejores amigos le discuten lo que el llama "azar" o "accidente": E.II. ps. 53-56

probabilidades: un abandono descuidado casi histérico, puesto que hace de ese abandono una astucia, una trampa. Los clichés y las probabilidades están sobre la tela, la llenan, deben llenarla, antes de que el trabajo del pintor comience. Y este abandono descuidado consiste en que el pintor mismo debe pasar en la tela, antes de comenzar. El pintor debe pasar en la tela totalmente llena. Pasa así en el cliché, en la probabilidad. El pasa, justamente porque él *sabe lo que quiere hacer*. Pero sabe que *no sabe cómo conseguirlo*, no sabe cómo hacer lo que quiere hacer⁸⁷. No lo conseguirá más que saliendo de la tela. El problema del pintor no es entrar en la tela puesto que ya está ahí (tarea prepictórica), sino salir, y por ahí mismo salir del cliché, salir de la probabilidad (tarea pictórica). Las marcas manuales al azar le darán una oportunidad. No una certeza, que sería aún un máximo de probabilidad; en efecto las marcas manuales pueden muy bien fracasar, y arruinar definitivamente el cuadro. Pero si hay una oportunidad es la de que funcionen arrancando el conjunto visual prepictórico de su estado figurativo, para constituir la Figura al fin pictórica.

Contra el cliché sólo se puede luchar con mucha astucia, reanudación y prudencia: tarea perpetuamente recomenzada, en cada cuadro, en cada momento de cada cuadro. Es la vía de la Figura. Pues es fácil abstractamente oponer el figural a lo figurativo pero no se deja de tropezar con la objeción de hecho: la Figura es aún figurativa, aún representa a alguien, un hombre que grita, un hombre que sonríe, un hombre sentado, todavía relata algo, aún si es un cuento surrealista, cabeza-paraguas-carne, carne que aúlla...etc. Podemos decir, sin embargo, que la oposición de la Figura a lo figurativo se hace en una relación interior muy compleja, y sin embargo no está prácticamente comprometida ni aún atenuada por esa relación. Hay un primer figurativo prepictórico: está sobre el cuadro, y en la cabeza del pintor, en lo que el pintor quiere hacer, antes de que el pintor comience, clichés y probabilidades. Y no se puede eliminar completamente ese primer figurativo, siempre se conserva algo⁸⁸. Pero hay un segundo figurativo: aquel que el pintor obtiene, esta vez como resultado de la Figura, como efecto del acto pictórico. Pues la pura presencia de la Figura también es la restitución de una representación, la recreación de una figuración ("es un hombre sentado, un papa que grita o que sonríe..."). Como decía Lawrence, lo que se reprochaba a la primera figuración, a la foto, no era ser demasiado "fiel", sino no serlo bastante. Y esas dos figuraciones, la figuración conservada a pesar de todo y la figuración encontrada, la falsa fidelidad y la verdadera, no son de la misma naturaleza. Entre las dos, se produce un salto sobre el lugar, una deformación sobre el lugar, el surgimiento sobre el lugar de la Figura, el acto pictórico. Entre lo que el pintor quiere hacer y lo que hace hay necesariamente un cómo, "cómo hacer". *Un conjunto visual probable (primera figuración) ha sido desorganizado, deformado, por los trazos manuales libres que, reinyectados en el conjunto, van a hacer la Figura visual improbable (segunda figuración)*. El acto de pintar es la unidad de esos trazos manuales libres y de su reacción, de su reinyección en el conjunto visual.

⁸⁷.- E.II., p. 66: "sé lo que quiero hacer pero no sé cómo hacerlo" (e I, p. 32: "yo no sé cómo puede hacerse la forma...")

⁸⁸.- E.II., ps. 113-114: "cuando nosotros hemos hablado de hacer de algo una apariencia que no sea ilustración, he exagerado a este respecto. Pues aún si se quiere en principio que la imagen esté hecha de marcas irracionales, la ilustración debe forzosamente intervenir para hacer ciertas partes de la cabeza o del rostro, que no se pueden omitir, puesto que entonces sería simplemente hacer una composición abstracta...".

Pasando por esos trazos la figuración reencontrada, recreada no se parece a la figuración de partida. De ahí la fórmula constante de Bacon: Hacer semejanzas pero por medios accidentales y no semejantes⁸⁹.

Si bien el acto de pintar está siempre desplazado, no cesa de oscilar entre un antes de y un después de: histeria del pintor... Todo está sobre la tela, y el pintor mismo, antes que la pintura comience. De golpe, el trabajo del pintor está desplazado y no puede venir más que después, después de: trabajo manual del que va a surgir a la vista la Figura...

⁸⁹.- E. II., p. 74-77

XII- El diagrama

El diagrama según Bacon (trazos y manchas) - Su carácter manual - La pintura y la experiencia de la catástrofe - Pintura abstracta, código y espacio óptico - Action Painting, diagrama y espacio manual - Lo que no conviene a Bacon en una y otra de esas dos vías.

No se escucha lo suficiente lo que dicen los pintores. Dicen que la pintura ya está en la tela. Encuentra ahí todos los datos figurativos y probabilísticos que ocupan, que pre-ocupan la tela. Hay toda una lucha en la tela entre el pintor y sus datos. Hay entonces un trabajo preparatorio que pertenece plenamente a la pintura, y que sin embargo precede al acto de pintar. Ese trabajo preparatorio puede pasar por los bocetos, pero no necesariamente, y los esbozos no lo reemplazan (Bacon, como muchos pintores contemporáneos, no hace bocetos). Ese trabajo preparatorio es invisible y silencioso, sin embargo muy intenso. Si bien el acto de pintar surge como un *después* ("histéresis") en relación con ese trabajo.

¿En que consiste ese acto de pintar? Bacon lo define así: hacer marcas al azar (trazos-líneas); limpiar, barrer o arrugar las partes o las zonas (manchas-color); lanzar pintura, bajo ángulos y a velocidades variables. Este acto, o esos actos suponen que los datos figurativos ya están sobre la tela (como en la cabeza del pintor), más o menos virtuales, más o menos actuales. Son precisamente esos datos los que serán desmarcados, o bien limpiados, barridos, arrugados, o bien recubiertos, por el acto de pintar. Por ejemplo una boca: se la prolonga, se hace que ella vaya de un extremo a otro de la cabeza. Por ejemplo la cabeza: se limpia una parte con una brocha, una escoba, una esponja o un trapo. Bacon llama a esto un *Diagrama*: es como si, de golpe, se introdujera un Sahara, una zona Sahara, en la cabeza; es como si se extendiera una piel de rinoceronte vista al microscopio; es como si se descuartizara en dos partes la cabeza con un océano; es como si se cambiara de unidad de medida, y se sustituyeran las unidades figurativas por unidades micrométricas, o al contrario cósmicas⁹⁰. Un Sahara, una piel de rinoceronte, tal es el diagrama extendido. Es como una *catástrofe* que sobreviene a la tela, en los datos figurativos y probabilísticos.

Es como el surgimiento de otro mundo. Pues esas marcas, esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero no son de entrada significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación,

⁹⁰.- He aquí un texto muy importante de Bacon, E. I, ps. 110-111: "Muy frecuentemente las marcas involuntarias son bastante más profundamente sugestivas que las otras, y es en ese momento que usted siente que cualquier cosa puede llegar - ¿Lo siente en el momento mismo en que hace esas marcas? - No, las marcas están hechas y uno considera la cosa como si se tratara de una especie de diagrama. Y se ve implantar, al interior de ese diagrama, posibilidades de hechos de todo tipo. Es un asunto difícil, que expreso muy mal. Pero veamos, por ejemplo, si usted piensa en un retrato, usted tiene quizá en un cierto momento que poner la boca en alguna parte, pero ve súbitamente a través de ese diagrama que la boca podría ir de un extremo a otro del rostro. Y de cierta manera usted quisiera poder, en un retrato, hacer la apariencia de un Sahara, hacerlo tan parecido que parezca contener las apariencias de un Sahara..." En otro pasaje Bacon explica que, cuando hace un retrato, mira a menudo fotos que no tienen nada que ver con el modelo: así, una foto de rinocerontes para la textura de la piel (E. I, p. 71).

pero de sensaciones confusas (las sensaciones confusas que aporta el nacimiento, decía Cézanne). Y sobre todo son los trazos manuales. Ahí el pintor opera con trapos, escobilla, brocha o esponja; ahí lanza la pintura con la mano⁹¹. Como si la mano conquistara una independencia, y pasara al servicio de otras fuerzas, trazando marcas que no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra vista. Esas marcas manuales casi ciegas testimonian entonces la intrusión de otro mundo en el mundo visual de la figuración. Sustraen por una parte el cuadro a la organización óptica que reina sobre él, y que lo vuelve de entrada figurativo. La mano del pintor se interpone, para trastornar su propia dependencia y para quebrar la organización soberana óptica: no se ve nada, como en una catástrofe, un caos.

Es éste el acto de pintar, o el retornar del cuadro. Hay dos maneras, en efecto, en que el cuadro puede fracasar, una vez visualmente, y una vez manualmente: se puede quedar enredado en los datos figurativos y la organización óptica de la representación; pero se puede también no ver el diagrama, arruinarlo, sobrecargarlo de tal manera que se vuelva no-operativo (es otra manera de volver a lo figurativo habiendo mutilado, maltratado el cliché...)⁹². El diagrama es entonces el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos. Y la operación del diagrama, su función, dice Bacon, es "sugerir". O, más rigurosamente, introducir las "posibilidades de hecho": lenguaje próximo al de Wittgenstein⁹³. Los trazos y las manchas deben tanto más romper con la figuración por cuanto están destinadas a darnos la Figura. Pero ellas no bastan por sí mismas, por eso deben ser "utilizadas": trazan las posibilidades de hecho, pero no constituyen aún un hecho (el hecho pictórico). Para convertirse en hecho, para evolucionar en Figura, deben reinyectarse en el conjunto visual; pero entonces precisamente, bajo la acción de esas marcas, el conjunto visual ya no será el de la organización óptica, dará al ojo otra potencia, al mismo tiempo que el objeto ya no será figurativo.

El diagrama es el conjunto operatorio de trazos y de manchas, de líneas y de zonas. Por ejemplo, el diagrama de Van Gogh: es el conjunto de los trazos rectos y curvos que hacen ascender o descender al suelo, retuercen los árboles, hacen palpar el cielo, y que toman una intensidad particular a partir de 1888. Se puede no sólo diferenciar los diagramas, sino fechar el diagrama de un pintor, porque hay siempre un momento en que el pintor lo afronta más directamente. El diagrama es un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Es un violento caos en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura: "abre dominios sensibles", dice Bacon⁹⁴. Con el diagrama termina el trabajo preparatorio y comienza el acto de pintar. No hay pintor que no haga esta experiencia del caos-germen, donde no

⁹¹.- E. II, ps. 48-49

⁹².- E. II, p. 47: sobre la posibilidad de que las marcas involuntarias no den nada y arruinen el cuadro, "una especie de pantano".

⁹³.- E. I, p. 111: "y se ve al interior de ese diagrama posibilidades de hecho de todo tipo"... Wittgenstein invocaba una forma diagramática para expresar en la lógica las "posibilidades de hecho".

⁹⁴.- E. I, p. 111

ve nada, y arriesga abismarse: hundimiento de las coordenadas visuales. No es una experiencia psicológica, sino una experiencia propiamente pictórica, aunque puede tener una gran influencia sobre la vida psíquica del pintor. El pintor afronta ahí los más grandes peligros, para su obra y para él mismo. Es una especie de experiencia siempre recomenzada, con los más diversos pintores: "el abismo" o la "catástrofe" de Cézanne, y la posibilidad de que ese abismo dé lugar al ritmo; el "caos" de Paul Klee, el "punto gris" perdido, y la oportunidad de que ese punto gris "salte por encima de sí mismo" y abra las dimensiones sensibles...⁹⁵. De todas las artes, la pintura es, sin duda, la única que integra necesariamente, "históricamente", su propia catástrofe, y se constituye desde entonces como una fuga anticipada. En las otras artes la catástrofe no está más que asociada. Pero el pintor, él, pasa por la catástrofe, abraza el caos e intenta salir. Los pintores difieren en su manera de entender el caos no figurativo, y también en su evaluación del orden pictórico por venir, de la relación de este orden con ese caos. En este aspecto se podría, quizá, distinguir tres grandes vías: cada una reagrupando pintores muy diferentes, pero asignando una función "moderna" de la pintura, o enunciando lo que la pintura pretende aportar al "hombre moderno" (¿por qué pintar aún hoy en día?).

La abstracción sería una de esas vías. Pero es una vía que reduce al mínimo el abismo o el caos, y también lo manual: nos propone un ascetismo, una salud espiritual. Por un esfuerzo espiritual intenso, se eleva más allá de los datos figurativos, pero también hace del caos un arroyo que se debe franquear, para descubrir las Formas abstractas y significantes. El cuadrado de Mondrian sale de lo figurativo (paisaje) y salta por encima del caos. De ese salto guarda una especie de oscilación. Un tal abstracto es esencialmente visto. De la pintura abstracta, se tiene deseos de decir lo que Péguy decía de la moral kantiana, tiene las manos puras, pero no tiene manos. Las formas abstractas pertenecen a un nuevo espacio puramente óptico que no va solamente a subordinarse a los elementos manuales y táctiles. Se distinguen en efecto de las formas meramente geométricas por la "tensión": la tensión es lo que interioriza en lo visual el movimiento manual que describe la forma y las fuerzas invisibles que la determinan. Es lo que hace de la forma una transformación propiamente visual. El espacio óptico abstracto no tiene necesidad de connotaciones táctiles que la representación clásica todavía organizaba. Pero de esto resulta que la pintura abstracta elabora menos un diagrama que un *código* simbólico, siguiendo grandes oposiciones formales. Ha reemplazado el diagrama por un código. Ese código es "digital", no en el sentido manual, sino en el sentido de un dedo que cuenta. Los "dígitos", en efecto, son las unidades que reagrupan visualmente los términos en oposición. Así, según Kandinsky, vertical-blanco-actividad, horizontal-negro-inercia... etc. De ahí una concepción de elección binaria, que se opone a la elección-azar. La pintura abstracta ha llevado muy lejos la elaboración de un tal código propiamente pictórico ("el alfabeto plástico" de Herbin, donde la distribución de las formas y de los colores puede hacerse según las letras de una palabra). El código está encargado de responder a la pregunta de la pintura hoy en día: ¿qué es lo que puede salvar al hombre del "abismo", es decir del tumulto exterior y del caos manual? Abrir a un estado espiritual al hombre sin manos del porvenir. Vuelve a dar un espacio óptico interior y puro, que estará quizá hecho exclusivamente de horizontal y vertical. "El hombre moderno busca el reposo porque está

⁹⁵.- Henri Maldiney hace en este aspecto la comparación entre Cézanne y Klee: *Regard Parole Espace* Ed. L'age d'homme, pp. 149-151.

ensordecido por el exterior..."⁹⁶. La mano se reduce al dedo que se apoya sobre un teclado interior óptico.

Una segunda vía, que se ha llamado frecuentemente expresionismo abstracto, o arte informal, propone otra respuesta, en las antípodas. Esta vez el abismo o el caos se despliegan al máximo. Un poco como un mapa que sería tan grande como el país, el diagrama se confunde con la totalidad del cuadro, el cuadro entero es el diagrama. La geometría óptica se hunde en provecho de una línea manual, exclusivamente manual. El ojo tiene dificultad en seguirla. En efecto, el descubrimiento incomparable de esta pintura es el de una línea (y de una mancha-color) que no hace contorno, que no delimita nada, ni interior ni exterior, ni cóncava ni convexa: la línea de Pollock, la mancha de Morris Louis. Mancha septentrional, "línea gótica": la línea no va de un punto a otro, sino que pasa *entre* los puntos, no deja de cambiar de dirección, y alcanza una potencia superior a 1, deviniendo adecuada a toda la superficie. Se comprende que, desde este punto de vista, la abstracción permanece figurativa, puesto que su línea delimita aún un contorno. Si se buscan los predecesores de esta nueva vía, y de esta manera radical de salir de lo figurativo, se los encontrará cada vez que un gran pintor antiguo ha dejado de pintar las cosas para "pintar entre las cosas"⁹⁷. Aún más, las últimas acuarelas de Turner no sólo conquistan todas las fuerzas del impresionismo, sino la potencia de una línea explosiva y sin contorno, que hace de la pintura misma una catástrofe sin igual (en lugar de ilustrar románticamente la catástrofe). Por otra parte, ¿no es una de las más prodigiosas constantes de la pintura que se encuentra así seleccionada, aislada? En Kandinsky había líneas nómadas sin contorno, al lado de líneas geométricas abstractas; y en Mondrian, el espacio desigual de los dos lados del cuadrado abría una diagonal virtual y sin contorno. Pero en Pollock, ese trazo-línea y esa mancha-color van casi hasta el límite de su función: ya no la transformación de la forma, sino una descomposición de la materia que nos entrega sus lineamientos y sus granulaciones. Entonces, al mismo tiempo la pintura deviene una pintura-catástrofe y una pintura-diagrama. Esta vez, el hombre moderno encuentra el ritmo en lo más próximo de la catástrofe, en la proximidad absoluta: se ve entonces la gran diferencia de esta respuesta con la de la abstracción, a la pregunta por la función "moderna" de la pintura. Esta vez no es la visión interior quien da lo infinito, sino la extensión de una potencia manual "all-over", de un extremo al otro del cuadro.

En la unidad de la catástrofe y del diagrama, el hombre descubre el ritmo como materia y como material. El pintor no tiene como instrumentos el pincel y el caballete, que traducen aún la subordinación de la mano a las exigencias de una organización óptica. La mano se libera, se sirve de bastones, esponjas, de trapos y de jeringas: Action Painting, "danza frenética" del pintor alrededor del cuadro, o más bien en el cuadro, que no está tendido sobre el caballete, sino tirado, no tendido,

⁹⁶ - Esta tendencia a la eliminación de lo manual siempre ha estado presente en la pintura, en el sentido en que uno dice de una obra: "no se siente más la mano..." Focillon analiza esta tendencia, "frugalidad ascética", que culmina en la pintura abstracta: *Vida de las formas, elogio de la mano*, Presses Universitaires de France, ps. 118-119. Pero, como dice Focillon, la mano se siente por completo. Para distinguir a un verdadero Mondrian de uno falso, Georg Schmidt invocaba el cruce de los dos lados negros de un cuadrado, o las disposiciones de capas de color en los ángulos rectos (en *Mondrian*, Reunión de los museos nacionales, p. 148).

⁹⁷ - Ver el texto de Elie Faure sobre Velásquez, *Historia del arte, el arte moderno I* (Livre de poche, ps. 167-177) En español Alianza Editorial.

sobre el suelo. Pues hay una conversión de la horizontal en el piso: el horizonte óptico es por entero convertido en suelo táctil. El diagrama expresa de una vez toda la pintura, es decir la catástrofe óptica y el ritmo manual. Y la evolución actual del expresionismo abstracto consume este proceso, realizando lo que no era más que una metáfora en Pollock: 1. extensión del diagrama al conjunto espacial y temporal del cuadro (desplazamiento del "antes de tiempo" y del "fuera de tiempo"); 2. abandono de toda soberanía visual, y aun de todo control visual, sobre el cuadro que se está haciendo (ceguera del pintor); 3. elaboración de líneas que son "más" que líneas, de superficies que son "más" que superficies, o inversamente de volúmenes que son "menos" que volúmenes (esculturas planas de Carl André, fibras de Ryman, laminados de Barré, estratos de Bonnefoi)⁹⁸.

Es muy curioso que los críticos americanos, que han llevado tan lejos el análisis de este expresionismo abstracto, lo hayan definido por la creación de un espacio puramente óptico, exclusivamente óptico, propio del "hombre moderno". Nos parece que es una discusión de palabras, una ambigüedad de las palabras. Quieren decir, en efecto, que el espacio pictórico ha perdido todas sus referencias táctiles imaginarias que permitían ver las profundidades y los contornos, las formas y los fondos, en la representación clásica tridimensional. Pero esas referencias táctiles de la representación clásica expresaban una subordinación relativa de la mano al ojo, de lo manual a lo visual. Mientras que liberando un espacio que se pretende (sin razón) puramente óptico, los expresionistas abstractos no hacen otra cosa que dar a ver un espacio exclusivamente manual, definido por la "planitud" de la tela, "la impenetrabilidad" del cuadro, la "gestualidad" del color, y que se impone al ojo como una potencia absolutamente extraña donde no encuentra ningún reposo⁹⁹. Son las referencias táctiles de la visión, pero porque el espacio manual es lo visto, una violencia hecha al ojo. En el límite, la pintura abstracta producía un espacio puramente óptico, y suprimía las referencias táctiles en provecho de un ojo del espíritu: suprimía la tarea que tenía aún el ojo en la representación clásica de dirigir la mano. Pero el Action Painting hace otra cosa: invierte la subordinación clásica, subordina el ojo a la mano, impone la mano al ojo, reemplaza el horizonte por un suelo.

Una de las tendencias más profundas de la pintura moderna, es la tendencia a abandonar el caballete. Pues el caballete era un elemento decisivo no sólo en el mantenimiento de una apariencia figurativa, no sólo en la relación del pintor con la Naturaleza (la búsqueda del motivo), sino también para la delimitación (cuadrado y bordes) y para la organización interna del cuadro (profundidad, perspectiva...) Ahora bien, lo que cuenta hoy, es menos el hecho -¿el pintor tiene aún un caballete?- que la tendencia, y las diversas maneras en que la tendencia se efectúa. En una abstracción del tipo Mondrian, el cuadro deja de ser un organismo o una organización aislada, para devenir una división

⁹⁸.- Sobre estos nuevos espacios ciegos, ver los análisis de Christian Bonnefoi sobre Ryman o de Yve-Alain Bois sobre Bonnefoi (*Macula* 3-4 y 5-6).

⁹⁹.- Primero Clément Greenberg (*Art and Culture*, Boston, 1961) después Michel Fried (*Tres pintores americanos*, en "Pintura, revista de estética 1976", ed. 10-18) han analizado los espacios de Pollock, Morris Louis, Newman, Noland... etc., y los han definido por una "estricta opticalidad". Sin duda se trataba, para estos críticos, de romper con los criterios extra-estéticos que Harold Rosenberg había invocado, bautizándolo Action Painting. Ellos recordaban que las obras de Pollock, por modernas que sean, eran antes que todo cuadros, y a este título justificables por criterios formales. Pero la cuestión es saber si la opticalidad es un buen criterio para estas obras. Parece que Fried tenía dudas sobre las que pasa demasiado rápidamente (ver ps. 283-287). Y el término "action painting" puede parecer como estéticamente justo.

de su propia superficie, que debe crear sus relaciones con las divisiones de la "habitación" donde va a encontrar su lugar: en ese sentido la pintura de Mondrian no es solamente decorativa, sino arquitectónica, y abandona el caballete para devenir pintura mural. De otra manera, aún Pollock y otros, recusan el caballete: esta vez, haciendo pinturas "all-over", reencontrando el secreto de la línea gótica (en el sentido de Worringer), restaurando todo un mundo de probabilidades iguales, trazando líneas que van de un borde a otro del cuadro y que comienzan y se persiguen fuera del cuadro, oponiendo a la simetría y al centro orgánicos la potencia de una repetición mecánica elevada a la intuición. Ya no es una pintura en caballete, sino una pintura en el mismo suelo (los verdaderos caballos no tienen otro horizonte que el suelo)¹⁰⁰. Pero en realidad, hay muchas maneras de romper con el caballete: la forma tríptico de Bacon es una de esas maneras, muy diferente de las precedentes; y en Bacon, lo que es verdad de los trípticos, lo es también para cada cuadro independiente, que siempre está compuesto bajo uno de sus aspectos como un tríptico. En el tríptico, lo hemos visto, los bordes de cada uno de los tres cuadros dejan de aislarse, todo continúa separándose y dividiéndose; hay una reunión-separación, que es la solución técnica de Bacon, y que comprende, en efecto, el conjunto de los procedimientos en su diferencia con los de la abstracción y los de lo informal. ¿Tres maneras de redevenir "gótico"?

Lo importante, en efecto, es, ¿por qué Bacon no está comprometido ni con una ni con otra de las vías precedentes? La severidad de sus reacciones no pretende juzgar, sino enunciar lo que no conviene a Bacon, eso por lo que personalmente Bacon no toma ni una ni otra de esas vías. Por una parte, no está atraído por una pintura que tiende a sustituir el diagrama involuntario por un código visual espiritual (aun si hay una actitud ejemplar del artista). El código es forzosamente cerebral, y falta la sensación, la realidad esencial de la caída, es decir la acción directa sobre el sistema nervioso. Kandinsky definía la pintura abstracta por la "tensión"; pero según Bacon, la tensión es lo que más le falta a la pintura abstracta: interiorizándola en la forma óptica, la neutraliza. Y finalmente, a fuerza de ser abstracto, el código arriesga ser una simple codificación simbólica de lo figurativo¹⁰¹. Por otra parte, Bacon no se siente especialmente atraído por el expresionismo abstracto, por la potencia y el misterio de la línea sin contorno. Porque el diagrama se ha tomado todo el cuadro, dice, y su proliferación hace una verdadera "argamasa". Todos los medios violentos del Action Painting, palos, brocha, escoba, trapo, y aun jeringa de pastelería, se desencadenan en una pintura-catástrofe: esta vez la sensación ha sido alcanzada, pero queda en un estado irremediabilmente confuso. Bacon no dejará de insistir en la necesidad absoluta de impedir que el diagrama prolifere, en la necesidad de mantenerlo en ciertas regiones del cuadro y en ciertos momentos del acto de pintar: piensa que, en el dominio del trazo irracional y de la línea sin

¹⁰⁰.- Greenberg ha señalado con mucha fuerza la importancia de este abandono del caballete, principalmente en Pollock: muestra en esta ocasión el tema del "gótico", pero no parece darle el pleno sentido que esa palabra puede tomar en relación con los análisis de Worringer (un cuadro de Pollock se llama, precisamente, *Gótico*) y parece que Greenberg no ve otra alternativa que o "pintura en caballete" o "pintura mural" (lo que nos parece que corresponde más bien al caso de Mondrian). Ver *Macula* no. 2, "dossier Jackson Pollock".

¹⁰¹.- Bacon reprocha frecuentemente a la abstracción el permanecer "a un solo nivel", y el perder la "tensión" (E. I, ps 116-117). De Duchamp dirá Bacon que lo admira más por su actitud que por su pintura; en efecto, su pintura le parece a Bacon una simbólica o una "taquigrafía de la figuración" (E. I, p. 74).

contorno, Michaux va más lejos que Pollock, precisamente porque conserva un dominio del diagrama¹⁰².

Salvar el contorno, nada más importante para Bacon. Una línea que no delimita nada no tiene menos, ella misma, un contorno: Blake, al menos, lo sabía¹⁰³. Es necesario entonces que el diagrama no carcoma todo el cuadro, que quede limitado en el espacio y en el tiempo. Que permanezca operatorio y controlado. Que los medios violentos no se desencadenen, y que la catástrofe necesaria no lo sumerja todo. El diagrama es una posibilidad de hecho, no es el Hecho mismo. Todos los datos figurativos no deben desaparecer; y sobre todo una nueva figuración, la de la Figura, debe salir del diagrama, y llevar la sensación a lo claro y lo preciso. Salir de la catástrofe... Aun si se termina con un chorro de pintura a destiempo, es como un "latigazo" local que nos hace salir en lugar de hundirnos¹⁰⁴. Se diría que el período "malerisch", al menos, ¿extendía el diagrama a todo el cuadro? ¿Toda la superficie del cuadro no se encuentra rayada de trazos de hierba, o por las variaciones de una mancha-color oscura funcionando como cortina? Pero aun entonces, la precisión de la sensación, la nitidez de la Figura, el rigor del contorno continúan actuando bajo la mancha o bajo los trazos que no los borran, sino que le dan más bien una potencia de vibración, de ilocalización (la boca que sonríe o que grita). Y el período ulterior de Bacon devuelve a una localización los trazos al azar y las zonas limpiadas. Bacon sigue entonces una tercera vía, ni óptica como la pintura abstracta, ni manual como el Action Painting.

¹⁰².- E. I, p. 55: "detesto ese género de argamasa de la pintura de Europa central, es una de las razones por las que realmente no me gusta el expresionismo abstracto". Y E.I, p. 120: "Michaux es un hombre muy, muy inteligente y consciente... y pienso que ha hecho las mejores obras tachistas o de marcas libres que se hayan hecho. Pienso que en ese género, de las marcas libres, es muy superior a Jackson Pollock".

¹⁰³.- Ver Bateson, *Hacia una ecología del espíritu*, Ed. du Seuil, I, pp. 46-50 ("¿por qué las cosas tienen contornos?": lo que volvía loco a Blake, loco de rabia o de indignación, era que se le tomara por loco; pero lo era también "ciertos artistas que cardaban, rastrillaban como si las cosas no tuvieran contornos. Los llamaba la escuela de los babosos".

¹⁰⁴.- E. II, p. 55: "Nunca terminarías un cuadro lanzando súbitamente algo encima o ¿lo harías? - Oh si! En ese tríptico reciente, sobre la espalda del personaje que vomita en el lavabo, hay como un fuetazo de pintura blanca que es algo así. Bien, lo hice en el último momento, y simplemente lo dejé".

XIII- La analogía

Cézanne: el motivo como diagrama - La analogía y lo digital - Pintura y analogía - El estatuto paradójico de la pintura abstracta - El lenguaje analógico de Cézanne, el de Bacon: plano, color y masa - Modular - La semejanza reencontrada.

Habría entonces un uso moderado del diagrama, una especie de vía intermedia donde el diagrama no está reducido al estado de código y, sin embargo, no se propaga por todo el cuadro. Evitar a la vez el código y la turbiedad... ¿Es necesario entonces hablar de formalidad o de clasicismo? Sin embargo, es difícil creer que Cézanne tomaba una vía intermedia. Más bien inventa una vía específica, distinta de las dos precedentes. Pocos pintores han hecho tan intensamente la experiencia del caos y de la catástrofe, pero luchando por limitarla, controlarla a todo precio. El caos es la catástrofe, es el derrumbamiento de todos los datos figurativos, el trabajo preparatorio es entonces una lucha, lucha contra el cliché (tanto más necesario por cuanto no somos "inocentes"). Del caos sale primero la "testaruda geometría", las "líneas geológicas"; y esta geometría o geología debe, a su vez, pasar por la catástrofe, para que se eleven los colores, para que la tierra se eleve hacia el sol¹⁰⁵. Es entonces un diagrama temporal, con dos momentos. Pero el diagrama reúne indisolublemente estos dos momentos: la geometría es ahí "armadura", y el color, sensación, "sensación colorante". El diagrama es exactamente lo que Cézanne llama el motivo. En efecto, el motivo está hecho de dos cosas, sensación y armadura. Es su entrelazamiento. Una sensación o un punto de vista no bastan para hacer un motivo: incluso colorante, la sensación es efímera y confusa, le faltan la duración y la claridad (de ahí la crítica al impresionismo). Pero aún menos suficiente es la armadura: es abstracta. Hay que, a la vez, volver la geometría concreta o sentida, y dar a la sensación la duración y la claridad¹⁰⁶. Entonces algo saldrá del motivo o diagrama. O mejor aún, esta operación que relaciona la geometría con lo sensible, y la sensación con la duración y con la claridad, es ya la salida, el despegue. De ahí las dos preguntas: ¿qué hace posible esta relación en el motivo o diagrama (posibilidad de hecho)? Y ¿cómo esta relación constituye lo que sale del diagrama (el hecho mismo)?

105

- Ver el célebre texto de Jérôme Gasquet, en *Conversaciones con Cézanne*, ed. critique PM. Doran, coll. Macula, ps. 112-113. (Las reservas que hace el editor sobre el valor del texto de Gasquet no nos parecen fundadas; Maldiney tiene razón al tomar este texto como centro de su comentario sobre Cézanne).

106

- Los dos reproches que Cézanne hace a los impresionistas, son, en general, permanecer en un estado confuso de sensación por su tratamiento del color, y, para los mejores, como Monet, permanecer en un estado efímero: "He querido hacer del impresionismo algo sólido y durable como el arte de los museos... En ese todo en fuga de los cuadros de Monet es necesario poner una solidez, una armadura en presente..." La solidez o la duración que Cézanne reclama deben entenderse a la vez como del material pictórico, de la estructura del cuadro, del tratamiento de los colores, y del estado de claridad al cual se trae la sensación. Por ejemplo, un punto de vista no hace un motivo, porque faltan la solidez y la duración necesarios ("hay aquí bellos puntos de vista, pero eso no hace un motivo", *Correspondencia*, Grasset, p. 211). Se encuentra en Bacon la misma exigencia de duración y de claridad, que, por su cuenta, él opone ya no al impresionismo, sino al expresionismo abstracto. Y esta "capacidad de durar" la vincula primero al material: imagine la Esfinge en goma de mascar..." (E. I, p. 113). Principalmente Bacon piensa que la pintura al óleo es un medio a la vez de larga duración y de alta claridad. Pero la capacidad de durar depende también de la estructura o armadura, y del tratamiento particular de los colores.

La primera pregunta concierne al uso. Pues si la geometría no es de la pintura, hay usos propiamente pictóricos de la geometría. Llamamos a uno de esos usos "digital", no en referencia directa a la mano, sino en referencia a las unidades de base de un código. Una vez más, estas unidades de base o formas visuales elementales son estéticas y no matemáticas, en la medida en que ellas han interiorizado completamente el movimiento manual que las produce. Aun cuando formen un código de la pintura, y hagan de la pintura un código. En ese sentido, próximo a la pintura abstracta, hay que comprender la frase de Sérusier: "la síntesis consiste en hacer entrar todas las formas en el pequeño número de formas que somos capaces de pensar, líneas rectas, algunos ángulos, arcos de círculo y de elipse". La síntesis es entonces una Analítica de los elementos. Al contrario, cuando Cézanne invita al pintor a "tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera, el cono, todo en perspectiva", se tiene la impresión de que los pintores abstractos no tuvieran razón en ver ahí una bendición: no sólo porque Cézanne pone el acento sobre los volúmenes, salvo el cubo, sino sobre todo porque propone un uso de la geometría distinto del de un código de la pintura¹⁰⁷. El cilindro es ese sartén (salido de las manos del hojalatero), o ese hombre (del que los brazos no cuentan...) Siguiendo una terminología actual, se diría que Cézanne hace un uso analógico de la geometría, y no un uso digital. El diagrama o motivo sería analógico, mientras que el código es digital.

El "lenguaje analógico", se dice, es del hemisferio derecho o, mejor, del sistema nervioso, mientras que el "lenguaje digital" es del hemisferio izquierdo del cerebro. El lenguaje analógico sería un lenguaje de relaciones, que implica movimientos expresivos, signos para-lingüísticos, soplos y gritos... etc. La cuestión de saber si es un lenguaje propiamente hablando es posible admitirla. Pero, sin duda, el teatro de Artaud ha elevado los gritos-soplos al estado de lenguaje. Más generalmente la pintura eleva los colores y las líneas al estado de lenguaje, y éste es un lenguaje analógico. Uno puede aún preguntarse si la pintura no ha sido siempre el lenguaje analógico por excelencia. Cuando se habla de un lenguaje analógico en los animales, no se tienen en cuenta sus cantos eventuales, que son de otro dominio, sino que se retienen esencialmente los gritos, los colores variables y las líneas (actitudes, posturas). Ahora bien, nuestra primera tentación, que sería la de definir lo digital por lo convencional, y lo analógico por la similitud o el parecido, está mal fundada, evidentemente. Un grito no se parece más a lo que señala de lo que una palabra a lo que designa. La analogía se define entonces por una cierta "evidencia", por una cierta presencia que se impone inmediatamente, mientras que lo digital tiene necesidad de ser aprendido. Pero esto no mejora las cosas, pues la analogía también tiene necesidad de un aprendizaje, aun en los animales, aunque ese aprendizaje no sea del mismo tipo que la adquisición de lo digital. La existencia de la pintura bastaría para confirmar la necesidad de un muy largo aprendizaje para que la analogía devenga lenguaje. El asunto no es justiciable de una teoría zanjada, sino que debe ser objeto de estudios prácticos (de los que depende el estatuto de la pintura).

Uno no puede contentarse entonces con decir que el lenguaje analógico procede por

¹⁰⁷.- *Conversaciones con Cézanne*, ps. 177-179: el texto donde Maurice Denis cita a Sérusier, pero justamente para oponerlo a Cézanne.

parecido, mientras que el digital opera por código, convención y combinación de unidades convencionales. Pues con un código se pueden hacer tres cosas por lo menos. Se puede hacer una combinación intrínseca de elementos abstractos. Se puede hacer también una combinación que dará un "mensaje" o un "relato", es decir, que estará en una relación de isomorfismo con un conjunto de referencia. Se puede, en fin, codificar los elementos extrínsecos de tal manera que sean reproducidos de manera autónoma por los elementos intrínsecos del código (como en el retrato obtenido por computador, y en todos los casos en que se pueda hablar de una "estenografía de los datos figurativos"). Parece, pues, que un código digital cubre ciertas formas de similitud o de analogía: la analogía por isomorfismo, o la analogía por semejanza producida.

Pero inversamente, cuando la analogía es independiente de cualquier código, se pueden aún distinguir dos formas, según que la semejanza sea productora o producida. La semejanza es productora cuando las relaciones entre los elementos de una cosa pasan directamente entre los elementos de otra cosa, que será desde entonces la imagen de la primera: como para una foto, que capta las relaciones de luz. El que las relaciones gocen de un margen suficiente para que la imagen pueda presentar grandes diferencias con el objeto de partida no impide esto: que se tome a esas diferencias por una semejanza liberada, ya sea descompuesta en su operación, ya sea transformada en su resultado. La analogía es entonces figurativa, y la semejanza permanece primera en principio. La foto apenas puede escapar a ese límite, a pesar de sus ambiciones. Al contrario, se dice que la semejanza es producida, cuando aparece bruscamente como el resultado de relaciones distintas de aquellas que está encargada de reproducir: la semejanza surge entonces como producto brutal de medios no semejantes. Era el caso de una de las analogías de código, cuando el código restituía una semejanza en función de sus propios elementos internos. Pero en ese caso, era solamente porque las relaciones por reproducir habían sido codificadas. Mientras que ahora, en ausencia de cualquier código, las relaciones por reproducir son directamente producidas por relaciones diferentes: hacer la semejanza por medios no semejantes. En este último tipo de analogía, la semejanza sensible es producida, pero, en lugar de serlo simbólicamente, es decir, por el rodeo del código, lo es "sensualmente", por la sensación. A este último tipo eminente, cuando no hay semejanza primaria ni código previo, se debe reservar el nombre de Analogía estética, a la vez no figurativa y no codificada.

Peirce, en su gran teoría semiológica, definía primero los íconos por la similitud, y los símbolos, por una regla convencional. Pero reconocía que los símbolos convencionales implican a los íconos (en virtud de los fenómenos de isomorfismo), y que los íconos puros desbordan ampliamente la similitud cualitativa, e implican los "diagramas"¹⁰⁸. Pero sigue siendo difícil de explicar lo que es un diagrama analógico, en oposición con un código digital o simbólico. Actualmente se puede recurrir al ejemplo sonoro de los sintetizadores. Los sintetizadores *analógicos* son "modulares": ponen en conexión inmediata elementos heterogéneos, introducen entre estos

¹⁰⁸ .- En su teoría del signo, Peirce da una gran importancia a la función analógica y a la noción de diagrama. No obstante, reduce el diagrama a una similitud de relaciones. Ver *Escritos sobre el signo*. ed. du Seuil.

elementos una posibilidad de conexión propiamente ilimitada, en un campo de presencia o sobre un plano finito donde todos los momentos son actuales y sensibles. Mientras que los sintetizadores *digitales* están "integrados": su operación pasa por una codificación, por una homogenización y binarización de los datos, que se encuentran sobre un plano distinto, de derecho infinito, y donde lo sensible sólo podrá resultar por conversión-traducción. A nivel de los filtros aparece una segunda diferencia: el filtro tiene por función modificar el colorido básico de un sonido, constituir o hacer variar el timbre; pero los filtros digitales proceden a una síntesis aditiva de los formatos elementales codificados, mientras que el filtro analógico opera más a menudo por substracción de frecuencias ("compás-alto", "compás-bajo"... etc.), si bien lo adicionado de un filtro a otro son substracciones intensivas, se trata de una adición de substracciones que constituye la modulación y el movimiento sensible en tanto que caída¹⁰⁹. En una palabra, *la noción de modulación en general (y no de similitud) quizá* es la más apta para hacernos comprender la naturaleza del lenguaje analógico o del diagrama.

La pintura es el arte analógico por excelencia. Es la forma bajo la cual la analogía deviene lenguaje, encontrando un lenguaje propio: pasando por un diagrama. Entonces, la pintura abstracta plantea un problema muy particular. Es cierto que la pintura abstracta procede por código y programa: implica operaciones de homogenización, de binarización, que son constitutivos de un código digital. Pero los Abstractos a menudo son grandes pintores, es decir, no aplican a la pintura un código que le sería exterior: al contrario, elaboran un código intrínsecamente pictórico. Entonces es un código paradójico puesto que, en lugar de oponerse a la analogía, la toma por objeto, es la expresión digital de la analogía en tanto tal¹¹⁰. La analogía pasará por un código, en lugar de pasar por un diagrama. Es un estatuto que roza lo imposible. Y de otra manera, el arte informal también ha rozado lo imposible: extendiendo el diagrama en todo el cuadro, lo toma por el flujo analógico mismo, en lugar de hacer pasar el flujo por el diagrama. Esta vez es como si el diagrama no se colocara más que sobre sí, en lugar de ser uso y tratamiento. No se supera en un código, sino que se asienta en una interferencia.

La vía "intermedia", al contrario, se sirve del diagrama para constituir un lenguaje analógico. Adquiere toda su independencia con Cézanne. Se le llama media desde un punto de vista muy exterior, puesto que implica tanto como las otras, invención radical y destrucción de las coordenadas figurativas. En efecto, la pintura como lenguaje analógico tiene tres dimensiones: los *planos*, la conexión o la unión de planos (y primeramente del plano vertical y del plano horizontal), que reemplazan a la perspectiva; el *color*, la modulación del color, que tiende a suprimir las relaciones de valor, el claro-oscuro y el contraste de la sombra y de la luz; el *cuerpo*, la masa y la declinación del cuerpo, que desbordan el organismo y destituyen la relación forma-fondo. Triple liberación, del

¹⁰⁹ .- Nos remitimos, para el análisis precedente, a Richard Pinhas, *Synthèse analogique, Synthèse digitale* (Texto por aparecer).

¹¹⁰ .- Se encuentra en Bateson una hipótesis muy interesante sobre el lenguaje de los delfines: *Hacia una ecología del espíritu*, Ed. du Seuil, II, pp. 118-119. Después de haber distinguido el lenguaje analógico, fundado sobre las relaciones, y el lenguaje digital, fundado sobre los signos convencionales, Bateson encuentra el problema de los delfines. En razón de su adaptación al mar, estos han debido renunciar a los signos kinésicos y faciales que caracterizan el lenguaje analógico de los mamíferos; se encuentran menos condenados a las funciones analógicas, pero también se encuentran en la situación de tener que "vocalizarlos", codificarlos como tales. Es un poco la situación del pintor abstracto.

cuerpo, de los planos y del color (pues lo que sojuzga al color no es solamente el contorno, sino el contraste de valores). Ahora bien, precisamente, esta liberación sólo puede hacerse pasando por la catástrofe, es decir por el diagrama y su irrupción involuntaria: los cuerpos están en desequilibrio, en estado de caída perpetua; los planos caen los unos sobre los otros; los colores mismos caen en confusión, y no delimitan objeto alguno. Para que la ruptura con la semejanza figurativa no propague la catástrofe, para llegar a producir una semejanza más profunda, es necesario que, a partir del diagrama, los planos aseguren su unión; es necesario que la masa de cuerpos integre el desequilibrio en una deformación (ni transformación ni descomposición, sino lugar de una fuerza); es necesario sobre todo que la modulación encuentre su verdadero sentido y su fórmula técnica, como ley de la Analogía, y que actúe como un molde variable continuo, que no se opone simplemente al modelo en claro-oscuro, sino que inventa un nuevo modelo para el color. Y, quizá, la principal operación de Cézanne es esa modulación *del* color. Substituyendo las relaciones de valor por una yuxtaposición de tintes vecinos en el orden del espectro, va a definir un doble movimiento, de expansión y de contracción: expansión en la cual los planos, y primeramente el horizontal y el vertical, se conectan y fusionan en profundidad; y al mismo tiempo contracción por la cual todo está restablecido sobre el cuerpo, sobre la masa, en función de un punto de desequilibrio o de caída¹¹¹. Es en un sistema así que, a la vez, la geometría deviene sensible, y las sensaciones, claras y durables: se ha "realizado" la sensación, dice Cézanne. O, siguiendo la fórmula de Bacon, se pasa de la posibilidad del hecho al Hecho, del diagrama al cuadro.

¿En qué sentido Bacon es cézaniano, en qué sentido no tiene nada que ver con Cézanne? La enormidad de las diferencias es evidente. La profundidad donde se hace la unión de los planos no es la profundidad fuerte de Cézanne, sino una profundidad "delgada" o "superficial", heredada del post-cubismo de Picasso y de Braque (y que se encuentra por todas partes en el expresionismo abstracto)¹¹². Bacon obtiene ese tipo de profundidad, sea por la unión de los planos verticales y horizontales en sus obras de precisión radical, sea por su fusión, como en el período *malerish* donde se cruzan, por ejemplo, las verticales de la cortina y las horizontales de la persiana. Igualmente el tratamiento del color no pasa solamente por las manchas planas coloreadas y moduladas (chatas, más anchas que gruesas) que envuelven el cuerpo, sino por las grandes superficies o colores planos que implican los ejes, las estructuras o armaduras perpendiculares a los cuerpos: toda la modulación cambia de naturaleza¹¹³. En fin, la deformación de los cuerpos es muy diferente, en la medida en

¹¹¹ - Sobre estos puntos, ver *Conversations avec Cézanne* (y para el color, sobre todo el texto de Rivière y Schnerb, p. 85-91). En un bello artículo, *Cézanne, la logique des sensations organisées* (Macula 3-4), Lawrence Gowing ha analizado la modulación del color, que Cézanne presentaba como una ley de Armonía. Esta modulación puede coexistir con otros usos del color, pero toma en Cézanne una importancia particular a partir de 1900. Aunque Gowing la relaciona con un "código convencional" o con un "sistema metafórico", es mucho más una ley analógica. Chevreul emplea los términos "armonías de análogos".

¹¹² - El traductor de Greenberg, Marc Chenetier, propone traducir "shallow depth" por profundidad delgada, expresión oceanográfica que califica los bajos fondos oceánicos (Macula 2, p. 50).

¹¹³ - Este sería otro punto en común entre Bacon y el expresionismo abstracto. Pero ya en Cézanne Gowing señalaba que las manchas coloreadas "implican no sólo volúmenes, sino las armaduras, los ejes perpendiculares a las progresiones cromáticas", todo un "andamiaje vertical" que, es verdad, permanece virtual (Macula, 3-4, p. 95).

que, como hemos visto, no se ejercen sobre ellos las mismas fuerzas, en el mundo abierto de Cézanne (Naturaleza) y en el mundo cerrado de Bacon.

Pero Bacon sigue siendo cézaniano por el extremo empuje de la pintura como lenguaje analógico. Con toda seguridad, la distribución de los ritmos en los trípticos no tiene nada que ver con un código. El grito cónico, que fusiona con las verticales, la sonrisa triangular estirada que fusiona con las horizontales, son los verdaderos "motivos" de esta pintura. Pero toda ella es un grito y una sonrisa, es decir, analógica. La analogía encuentra su más alta ley en el tratamiento de los colores, y ese tratamiento se opone a las relaciones de valor, de luz y de sombra, de claro-oscuro: tiene por consecuencia liberar el negro y el blanco, hacerlos colores, al punto que la sombra negra adquiere una presencia real, y la luz blanca, una intensa claridad difusa sobre todas las gamas. Pero el "colorismo" no se opone al modelado, ni aun al contorno dibujado. El contorno puede tener una existencia separada y devenir límite común para la armadura y el cuerpo-masa, puesto que ellos no están en una relación de forma y fondo, sino en una relación de coexistencia o de proximidad modulada por el color. Y a través de la membrana del contorno, se hace un doble movimiento, de extensión plana hacia la armadura, de contracción voluminosa hacia el cuerpo. Es en el color en donde encuentran su convergencia efectiva los tres elementos de Bacon que eran la estructura o la armadura, la Figura y el contorno. El diagrama, agente del lenguaje analógico, no actúa como un código, sino *como un modulador*. El diagrama, y su orden manual involuntario, habrán servido para quebrar todas las coordenadas figurativas; pero por eso mismo (cuando es operatorio) define las posibilidades de hecho, liberando las líneas para la armadura, y los colores para la modulación. Entonces, líneas y colores son aptas para constituir la Figura o el Hecho, es decir, producir la nueva semejanza en el conjunto visual donde el diagrama debe operar, realizarse.

XIV- Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura...

Egipto y la presentación háptica - La esencia y el accidente - La representación orgánica y el mundo táctil-óptico - El arte bizantino: ¿un mundo óptico puro? - El arte gótico y lo manual - La luz y el color: lo óptico y lo Háptico.

Gloria a los Egipcios. "No he podido disociarme de las grandes imágenes europeas del pasado, y por europeo entiendo también Egipto, aún si los geógrafos me contradicen"¹¹⁴. ¿Puede tomarse el agenciamiento egipcio como punto de partida de la pintura occidental? Más que de pintura, es un agenciamiento de bajo-relieve. Riegl lo definía así: 1/ El bajo-relieve opera la conexión más rigurosa del ojo y de la mano, puesto que tiene por elemento *la superficie plana*; aquella que permite al ojo proceder como el tacto, aún más, le confiere, le ordena una función táctil, o mejor *háptica*; asegura entonces, en "la voluntad de arte" egipcio, la reunión de los dos sentidos, el tacto y la vista, como el piso y el horizonte - 2/ Toma esta función háptica en una vista frontal y próxima, puesto que la forma y el fondo están sobre ese *mismo plano* de la superficie, igualmente próximos el uno al otro y a nosotros mismos - 3/ El *contorno*, como su límite común, separa y une a la vez, la forma y el fondo - 4/ Y el contorno rectilíneo, o de curva regular, aísla la forma en tanto que *esencia*, unidad cerrada sustraída al accidente, al cambio, a la deformación, a la corrupción; la esencia adquiere una presencia formal y lineal que domina el flujo de la existencia y de la representación - 5/ Al bajo relieve egipcio lo inspira, entonces, una geometría del plano, de la línea y de la esencia, pero ésta va igualmente a apoderarse del volumen, cubriendo el cubo funerario con una *pirámide*, es decir erigiendo una Figura que no nos libera de la superficie unitaria del triángulo isósceles de lados netamente limitados - 6/ Y no sólo el hombre y el mundo reciben así su esencia plana o lineal, también el animal, el vegetal, loto o esfinge, se elevan a la forma geométrica perfecta, y entonces el misterio mismo es el de la esencia ¹¹⁵.

A través de los siglos, muchas cosas hacen de Bacon un egipcio. Los colores planos, el contorno, la forma y el fondo como dos sectores igualmente próximos sobre el mismo plano, la extrema proximidad de la Figura (presencia), el sistema de la nitidez. Bacon hace a Egipto el homenaje de la esfinge, y declara su amor por la escultura egipcia: como Rodin, él piensa que la durabilidad, la esencia o la eternidad, son el primer carácter de la obra de arte (aquello que falta a la

¹¹⁴.- Citado por John Russell, p. 90

¹¹⁵.- Ver Aloïs Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 2ª ed. Lo háptico, del verbo griego aptô (tacto), no designa una relación extrínseca del ojo y del tacto, sino una "posibilidad de la mirada", un tipo de visión distinta de la óptica: el arte egipcio es tacto de la mirada, concebido para ser visto de cerca, y, como dice Maldiney, "en la zona espacial de lo próximo, la mirada procede como el tacto experimentando *en el mismo lugar* la presencia de la forma y del fondo" (*Regard, Parole, Espace*, ed. L'âge d'homme, p. 195).

foto). Y cuando piensa en su propia pintura, dice algo muy curioso: la escultura lo ha tentado mucho, pero, a la vez, percibe que lo que esperaba de la escultura, es justamente lo que consigue en pintura¹¹⁶. Ahora bien, ¿en que género de escultura piensa? Una escultura que hubiera retomado los tres elementos pictóricos: la armadura-fondo, la Figura-forma, y el contorno-límite. Precisa que la Figura, con su contorno, tendría que poder deslizarse sobre la armadura. Pero, aun teniendo en cuenta esta movilidad, se ve que Bacon piensa en una escultura del tipo bajo relieve, es decir algo intermedio entre la escultura y la pintura. Sin embargo, por próximo que Bacon esté de Egipto, ¿cómo explicar que su esfinge esté rayada, tratada a lo "malerish"?

Quien está en juego no es Bacon, sino, sin duda, toda la historia de la pintura occidental. Si se intenta definir esta pintura occidental, se puede tomar un primer punto de referencia con el cristianismo. Pues el cristianismo ha hecho sufrir a la forma, o más bien a la Figura, una deformación fundamental. En la medida en que Dios se encarnaba, se crucificaba, descendía, remontaba el cielo...etc., la forma o la Figura ya no estaban exactamente relacionados con la esencia, sino con su principio contrario, con el acontecimiento, y, así mismo, con el cambio, con el accidente. Hay en el cristianismo un germen de atletismo tranquilo que va a nutrir a la pintura; el pintor puede fácilmente ser indiferente al sujeto religioso que está encargado de representar. Nada le impide percibir que la forma, en su relación, que deviene esencial, con el accidente, puede ser, no la de un Dios sobre la cruz, sino simplemente la de una "servilleta o un tapiz deshaciéndose, una funda de cuchillo que se desata, una hogaza de pan que se divide como de sí misma en rebanadas, una copa derribada, todo tipo de vasos o de frutas revueltas, o de platos en vilo"¹¹⁷. Y todo esto puede ser puesto sobre Cristo o en su proximidad: he ahí a Cristo asediado, y aún reemplazado por los accidentes. La pintura moderna comienza cuando el hombre mismo no se ve de hecho como una esencia, sino más bien como un accidente. Hay siempre una caída, un riesgo de caer; la forma se pone a decir el accidente, no la esencia. Claudel tiene razón al ver en Rembrandt, y en la pintura holandesa, una cumbre de este movimiento, pero es por eso que ella pertenece eminentemente a la pintura occidental. La pintura occidental ha podido hacer esta conversión porque Egipto había puesto la forma al servicio de la esencia (el problema se plantea diferentemente en Oriente, que no habría "comenzado" por la esencia).

Tomamos el cristianismo como un primer punto de referencia más allá del cual habría que remontarse. El arte griego ya había liberado el cubo de su cubierta piramidal: Había *distinguido los planos*, inventado una perspectiva, hecho jugar la luz y la sombra, lo ahuecado y los relieves. Si se puede hablar de un representación clásica, es en el sentido de la conquista de un espacio óptico, una

¹¹⁶ .- E. II, p. 83

¹¹⁷ .- Claudel, *L'oeil écoute* (Obras en prosa, La Pléiade, p. 201; y p. 197: "nunca, frente a un cuadro de Rembrandt, se tiene la sensación de lo permanente, de lo definitivo: es una realización precaria, un fenómeno, una recuperación milagrosa de lo caduco: la cortina, por un instante levantada, está lista a volver a caer...") John Russell cita un texto de Leiris, que ha afectado mucho a Bacon: "Para Baudelaire, ninguna belleza sería posible sin que interviniera algo accidental... No será bello más que aquello que sugiere la existencia de un orden ideal, supraterrrestre, armonioso, lógico, pero que posee al mismo tiempo, como la tara de un pecado original, la gota de veneno, la brizna de incoherencia, el grano de arena que hace derivar todo el sistema..." (pp. 88-89).

visión alejada que no es nunca frontal: la forma y el fondo no están sobre el mismo plano, los planos se distinguen, y en profundidad, una perspectiva los atraviesa, uniendo el segundo plano al primer plano; los objetos se recubren parcialmente, la sombra y la luz llenan y ritman el espacio, el contorno deja de ser límite común sobre el mismo plano para devenir autolimitación de la forma o *primacía del primer plano*. La representación clásica tiene entonces, por objeto, al accidente, pero lo coge en una *organización* óptica que lo hace algo bien fundado (fenómeno) o una "manifestación" de la esencia. Hay leyes del accidente, y ciertamente la pintura, por ejemplo, no aplica leyes venidas de cualquier parte: la pintura descubre las leyes propiamente estéticas, y éstas hacen de la representación clásica una representación orgánica y organizada, plástica. El arte puede entonces ser figurativo pues, como lo hemos visto, en principio no lo era, y la figuración no es más que un resultado. Si la representación está en relación con un objeto, esa relación deriva de la forma de la representación; si ese objeto es el organismo y la organización, es porque la representación es primeramente orgánica en sí misma y la forma de la representación expresa de entrada la vida orgánica del hombre en tanto que sujeto¹¹⁸. Y, sin duda, aquí es necesario precisar la naturaleza compleja de ese espacio óptico. Pues a un mismo tiempo ha roto con la visión "háptica" y la vista próxima: no es simplemente visual, sino que se refiere a los valores táctiles, subordinándolos a la vista. De hecho, lo que reemplaza el espacio háptico es un espacio *táctil-óptico* donde se expresa precisamente no la esencia sino la conexión, es decir la actividad orgánica del hombre. "A pesar de tantas afirmaciones sobre la luz griega, el espacio del arte griego clásico es un espacio táctil-óptico. La energía de la luz está ritmada siguiendo el orden de las formas... Las formas se dicen ellas mismas, a partir de sí mismas, en el entre dos de los planos que suscitan. Cada vez más liberadas del fondo, ellas son cada vez más libres para el espacio, donde la mirada las acoge y las recoge. Pero nunca ese espacio es el espacio libre que carga y atraviesa al espectador..."¹¹⁹ El contorno ha dejado de ser geométrico para devenir orgánico, pero el contorno orgánico actúa como un molde que hace converger el contacto con la perfección de la forma óptica. Un poco como para el bastón, del que verifico la rectitud en el agua, la mano no es más que un sirviente, pero un sirviente absolutamente necesario, cargado de una pasividad receptora. Así, el contorno orgánico permanece inmutable, y no es afectado por los juegos de la luz y la sombra, por complejos que sean, porque es un contorno tangible que debe garantizar la individuación de la forma óptica a través de las variaciones visuales y la diversidad de los puntos de vista¹²⁰. En una palabra, el ojo, habiendo abandonado su función

118.- Sobre la representación orgánica, ver Worringer, *L'art gothique*, "El hombre classique", ed. Gallimard. Y en *Abstraction et Einfühlung* (ed. Klincksieck, p.62), Worringer precisa: "Ese querer no consiste entonces en representar las cosas del mundo exterior o en restituirlas en su aparecer, sino más bien en proyectar al exterior, en una independencia y una perfección ideales, las líneas y las formas de la vitalidad orgánica, la armonía de su ritmicidad, en una palabra, todo su ser interior ..."

119.- Maldiney, p. 197-198 (y más lejos Maldiney analiza en detalle el arte bizantino como inventando un espacio óptico puro, rompiendo con el espacio griego).

120.- Wölfflin, particularmente, ha analizado este aspecto del espacio táctil-óptico, o del mundo clásico del siglo XVI: la luz y las sombras, y los colores, pueden tener un juego muy complejo, permanecen, sin embargo, subordinados a la forma plástica que conserva su integridad. Es necesario esperar al siglo XVII para asistir a la liberación de la sombra y de la luz en un espacio puramente óptico. Ver *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, ed. Gallimard, sobre todo el capítulo I y V; un ejemplo particularmente sorprendente es aquel que compara dos Interiores de iglesia, la de Neefs y la de De Witte, pp. 241-242.

háptica, habiendo devenido óptico, se subordina lo táctil como potencia segunda (y es necesario ver aquí, en esta "organización", un conjunto extraordinario de invenciones propiamente pictóricas).

Pero si se produce una evolución, o mejor aún, irrupciones que desequilibran la representación orgánica, no puede ser más que en una u otra de las dos direcciones siguientes. *O bien la exposición de un espacio óptico puro*, que se libera de sus referencias a una tactilidad aun subordinada (es en este sentido que Wölfflin habla, en la evolución del arte, de una tendencia "a abandonarse a una visión óptica pura")¹²¹. *O bien al contrario, la imposición de un espacio manual violento* que se subleva y sacude la subordinación: es como en un "garabato" donde la mano parece pasar al servicio de una "voluntad extranjera, imperiosa", para expresarse de manera independiente. Esas dos direcciones parecen encarnarse en el arte bizantino y en el arte bárbaro o gótico. El arte bizantino opera un derrumbamiento del arte griego, dando al fondo una actividad que hace que no se sepa dónde termina y dónde comienzan las formas. En efecto, el plano, cerrado en una cúpula, una bóveda o un arco, han devenido *segundo plano* gracias a la distancia que crea en relación con el espectador, es el soporte activo de formas impalpables que dependen cada vez más de la alternancia de lo claro y lo oscuro, del juego puramente óptico de la luz y de las sombras. Las referencias táctiles son anuladas, y aun el contorno deja de ser un límite, y resulta de la sombra y de la luz, de las playas negras y de las superficies blancas. En virtud de un principio análogo la pintura, mucho más tarde, en el siglo XVII, desarrollará los ritmos de luz y de sombra que ya no respetarán la integridad de una forma plástica, sino que harán surgir una forma óptica salida del fondo. A diferencia de la representación clásica, la vista alejada no va a variar su distancia de acuerdo a tal o cual parte, y no va a ser confirmada por una visión próxima que rehaga las conexiones táctiles, sino que se afirma única para el conjunto del cuadro. El tacto no es convocado por el ojo; y no sólo las zonas indistintas se imponen, sino que, más aún si la forma del objeto es clara, su claridad comunica directamente con la sombra, lo oscuro y el fondo, en una relación interior propiamente óptica. El accidente cambia entonces de estatuto y en lugar de encontrar las leyes en lo orgánico "natural", encuentra una asunción espiritual, una "gracia" o un "milagro" en la independencia de la luz (y del color): es como si la organización clásica diera lugar a una *composición*. Ya no es la esencia la que aparece, sino la aparición que se hace esencia y ley: las cosas se levantan, cabalgan en la luz. La forma no es separable de una transformación, de una transfiguración que, de lo oscuro a lo claro, de la sombra a la luz, establece "una especie de ligazón animada de una vida propia", una tonalidad única. Pero, ¿qué es una composición, en su diferencia con una organización? Una composición es la organización misma, pero desagregándose (Claudel lo sugería precisamente a propósito de la luz). Los seres se desagregan cabalgando en la luz, y el emperador de Bizancio tenía razón cuando proponía perseguir y dispersar a sus artistas. Aún la pintura abstracta, en su tentativa extrema de instaurar un espacio óptico de transformación, se apoya así sobre factores desagregantes, sobre relaciones de valor, de luz y de sombra, de claro y de oscuro, encontrando más allá del siglo XVII una pura inspiración de Bizancio: un código óptico...

El arte bárbaro, o gótico (en el sentido amplio de Worringer), también deshace la

¹²¹.- Wölfflin, p. 52

representación orgánica, pero de otra manera. No se dirige ya hacia un óptico puro; al contrario, vuelve a dar al tacto su pura actividad, se le devuelve a la mano, se le da una velocidad, una violencia y una vida que el ojo apenas puede seguir. Worringer ha descrito esta "línea septentrional" que, o bien va al infinito no dejando de cambiar de dirección, perpetuamente quebrada, rota, y perdiéndose en sí misma, o bien vuelve sobre sí, en un movimiento violento, periférico o torbellinoso. El arte bárbaro desborda la representación orgánica de dos maneras, sea por la masa del cuerpo en movimiento, sea por la velocidad o el cambio de dirección de la línea plana. Worringer ha encontrado la fórmula de esta línea frenética: es una vida, pero la vida más rara y más intensa, una vitalidad *no orgánica*. Es un abstracto, pero un abstracto expresionista¹²². Se opone entonces a la vida orgánica de la representación clásica, pero también a la línea geométrica de la esencia egipcia, tanto como al espacio óptico de la aparición luminosa. No hay ni forma ni fondo, en ningún sentido, porque la línea y el plano tienden a igualar sus potencias: quebrándose sin cesar, la línea deviene más que una línea, y, al mismo tiempo, el plano deviene menos que una superficie. En cuanto al contorno, la línea no delimita nada, no es el contorno de algo, sea porque es arrastrada por el movimiento infinito, sea porque sólo ella posee un contorno, tal como una cinta, como el límite del movimiento de la masa interior. Y si esta línea gótica es también animal, o aun antropomórfica, no lo es en el sentido en que encontraría las formas, sino porque implica trazos, trazos del cuerpo o la cabeza, trazos de animalidad o de humanidad, que le confieren un realismo intenso. Es un realismo de la deformación, contra el idealismo de la transformación; y los trazos no constituyen zonas de indistinción de la forma, como en el claro-oscuro, sino zonas de indiscernibilidad de la línea, en tanto ella es común a diferentes animales, al hombre y al animal, y a la abstracción pura (serpiente, cabello, cinta). Si hay una geometría, es una geometría muy diferente de la de Egipto o Grecia, es una geometría operatoria del trazo y del accidente. El accidente está por todas partes, y la línea no cesa de encontrar los obstáculos que la fuerzan a cambiar de dirección, y a reforzarse por estos cambios. Es un espacio manual, de trazos manuales activos, operando por *agregados manuales* en lugar de *desagregación luminosa*. Aun en Miguel Angel se encuentra una potencia que deriva directamente de ese espacio manual: precisamente la manera como el cuerpo desborda o hace crujir al organismo. Es como si los organismos estuvieran presos en un movimiento torbellinoso o serpenteante que les da un solo y mismo "cuerpo", los une en un solo y mismo "hecho", independientemente de cualquier relación figurativa o narrativa. Claudel puede hablar de una pintura al palustre, donde el cuerpo manipulado es puesto en un abovedado o una cornisa como sobre un tapiz, una guirnalda, una cinta donde ejecuta "sus pequeñas proezas"¹²³. Es como la venganza de un espacio manual puro; pues, si los ojos que juzgan tienen aún una medida, la mano que opera ha sabido liberarse¹²⁴.

¹²².- Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, p. 135 (como lo muestra Dora Vallier en su prefacio, Worringer ha creado la palabra "expresionismo", p. 19). En el *Art gothique*, Worringer insistía sobre los dos movimientos que se oponen a la simetría clásica orgánica: el movimiento infinito de la línea inorgánica, el movimiento perisférico y violento de la rueda o de la turbina (pp. 86-87).

¹²³.- Claudel. p. 192-193

¹²⁴.- Ver Vasari, *Vie de Michel-Ange*.

No habría razón, sin embargo, para oponer las dos tendencias, hacia un espacio óptico puro, hacia un espacio manual puro, como si fueran incompatibles. Tienen en común deshacer, al menos, el espacio táctil-óptico de la representación llamada clásica; y pueden, en razón a esto, entrar en combinaciones o correlaciones nuevas y complejas. Por ejemplo, cuando la luz se libera y deviene independiente de las formas, la forma curva tiende por su cuenta a descomponerse en trazos planos que cambian de dirección, o aun en trazos dispersos al interior de la masa¹²⁵. Si bien no se sabe ya si la luz óptica determina, sin embargo, los accidentes de la forma, o el trazo manual determina los accidentes de la luz: basta mirar a la inversa y de cerca un Rembrandt para descubrir la línea manual como el inverso de la luz óptica. Se diría que el espacio óptico en sí mismo ha liberado nuevos valores táctiles (e inversamente). Y las cosas son aun más complicadas si se piensa en el problema del color.

En efecto, parece que el color, no menos que la luz, pertenece a un mundo óptico puro, y toma al mismo tiempo su independencia en relación con la forma. El color, tanto como la luz se pone a dirigir a la forma, en lugar de relacionársele. Es en este sentido que Wölfflin puede decir que, en un espacio óptico donde los contornos devienen más o menos indiferentes, importa poco "que sea el color quien nos hable o solamente los espacios claros u oscuros". Pero no es así de simple. Pues el color mismo está tomado en dos tipos de relaciones muy diferentes: las *relaciones de valor*, fundadas sobre el contraste de lo negro y lo blanco, y que definen un tono como oscuro o claro, saturado o rarificado; y las *relaciones de tonalidad* fundadas sobre el espectro, sobre la oposición del amarillo y el azul, o el verde y el rojo, y que definen tal o cual tono como cálido o frío¹²⁶. Es cierto que esas dos gamas del color no dejan de mezclarse, y que sus combinaciones constituyen los actos fuertes de la pintura. Por ejemplo, el mosaico bizantino no se contenta con hacer resonar las zonas negras y las superficies blancas, el tono saturado de un esmalte y el mismo tono transparente de un mármol, en una modulación de la luz; hace jugar así sus cuatro tonos puros, en oro, rojo, azul y verde, en una modulación del color: inventa el colorismo, tanto como el iluminismo¹²⁷. La pintura del siglo XVII persigue, a la vez, la liberación de la luz y la emancipación del color en relación con la forma tangible. Y Cézanne hace coexistir frecuentemente dos sistemas, el uno para tono local,

¹²⁵ .- Definiendo el espacio óptico puro de Rembrandt, Wölfflin muestra la importancia del trazo recto y de la línea quebrada que reemplazan a la curva; y con los retratistas, la expresión no viene del contorno, sino de trazos dispersos al interior de la forma (pp. 30, 41-43). Pero todo esto lleva a Wölfflin a constatar que el espacio óptico no rompe con las conexiones táctiles de la forma y del contorno, sin liberar nuevos valores táctiles, principalmente de peso ("a medida que nuestra atención se desvía de la forma plástica en tanto que tal, se despierta en nosotros un interés, cada vez más vivo, por la superficie de las cosas, por los cuerpos tal como son percibidos al tocarlos. La carne no es entregada por Rembrandt como un tejido de seda, ella hace sentir todo su peso..." p.43)

¹²⁶ .- La tonalidad fría o cálida de un color es esencialmente relativa (lo que no quiere decir subjetiva). Depende de la vecindad, y un color puede ser siempre "caldeante" o "enfriante". Y el verde y el rojo no son en sí mismos cálidos o fríos: en efecto, el verde es el punto ideal de mezcla de amarillo cálido y de azul frío, y el rojo, al contrario, es aquel que no es ni azul ni amarillo, si bien se pueden representar los tonos cálidos y fríos como separándose a partir del verde y tendiendo a reunirse en el rojo por "intensificación ascendente". Ver Goethe, *Théorie de los couleurs*, ed. Triades, VI, p.241.

¹²⁷ .- Sobre las relaciones de tonalidad en el arte bizantino, ver Grabar, *La peinture byzantine*, Skira, y Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, ed. L'age de l'homme pp. 241-246.

sombra o luz, modelo en claro-oscuro, el otro por secuencia de tonos en el orden del espectro, pura modulación del color que tiende a bastar por sí mismo¹²⁸. Pero aún cuando los dos tipos de color se componen, no se puede concluir que se dirijan a la vista, sirven desde entonces a un sólo y único espacio óptico. Si es verdad que las relaciones de valor, el modelo en claro-oscuro o la modulación de la luz, solicitan una función puramente óptica de visión alejada, la modulación del color recrea, al contrario, una función propiamente *háptica*, donde la yuxtaposición de tonos puros ordenados sucesivamente sobre la superficie plana forma una progresión y una regresión alrededor de un punto culminante de visión próxima. No es de la misma manera que el color es conquistado en la luz, o la luz, cogida en el color ("por la oposición de tonos cálidos y fríos los colores se han dispuesto en la pintura, sin cualidad luminosa absoluta en sí mismos, llegando a representar la luz y la sombra...")¹²⁹.

¿No es esa la gran diferencia entre Newton y Goethe desde el punto de vista de una teoría de los colores? Se puede hablar de espacio óptico cuando el ojo efectúa una función ella misma óptica, en razón de relaciones de valores prevalecientes o aun exclusivos. Al contrario, cuando las relaciones de tonalidad tienden a eliminar las relaciones de valor, como en Turner, en Monet o Cézanne, se hablará de un espacio háptico, y de una función háptica del ojo, donde la planitud de la superficie engendra volúmenes por la disposición de colores diferentes. ¿No hay dos grises muy diferentes, el gris óptico del blanco-negro y el gris háptico del verde-rojo? No es un espacio manual el que se opone al espacio óptico de la vista, y no es tampoco un espacio táctil el que se conecta al óptico. Más bien en la vista misma un espacio háptico rivaliza con el espacio óptico. Allá se definía por la oposición de lo claro y de lo oscuro, de la luz y de la sombra; pero aquí, por la oposición relativa de lo cálido y de lo frío, y por el movimiento excéntrico o concéntrico, de expansión o de contracción correspondiente (en tanto que lo claro y lo oscuro testimonian mas bien una "aspiración" al movimiento)¹³⁰. Se desprenden de ahí aun otras oposiciones: el modelo óptico en claro-oscuro, por diferente que sea de un molde táctil externo, actúa aun como un molde devenido interior, donde la luz penetra desigualmente la masa. Hay un intimismo ligado a lo óptico, que es justamente lo que los coloristas soportan mal en el claro-oscuro, la idea de un "hogar" o de un "amor a la lumbre", que estaría extendido por el mundo. Si bien la pintura de luz o de valor tuvo a bien romper con la figuración que resultaba de un espacio táctil-óptico, conserva aún una relación amenazante con una

128

.- Lawrence Gowing (*Cézanne, la logique des sensations organisées*, Macula 3-4) analiza numerosas de estas secuencias coloreadas: pp. 87-90. Pero muestra también cómo ese sistema de la modulación ha podido coexistir con otros sistemas, en relación con un mismo motivo: por ejemplo para el "*Campesino sentado*", la versión en acuarela procede por secuencia y gradación (azul-amarillo-rosa), en tanto que la versión al óleo procede por luz y tono local; o bien los dos retratos de una dama en chaqueta, donde uno "está modelado en la masa por sombra y luz", mientras el otro mantiene los claro-oscuros, pero hace los volúmenes por la secuencia rosa-amarillo-esmeralda-azul cobalto. Ver p. 88, y p. 93, con las reproducciones.

129

.- Riviére y Schnerb, en *Conversations avec Cézanne*, p. 88 (y p. 202: "una sucesión de tintes que van del cálido al frío", "una gama de tonos muy altos..."). Si volvemos al arte bizantino, el hecho de que se combine una modulación de colores con un ritmo de valores implica que su espacio no es únicamente óptico; a pesar de Riegl, el "colorismo" nos parece irreductiblemente háptico.

130

.- El negro y el blanco, lo oscuro y lo claro, presentan un movimiento de contracción o de expansión análogo al de lo frío y lo cálido. Pero aun Kandinsky, en páginas en las que oscila entre un primado de los tonos o de los valores, no reconoce a los valores claro-oscuro más que un "movimiento estático y fijo", (*Du Spirituel dans l'art*, ed. Beaune, pp. 61-63)

narración eventual (se representa lo que se cree poder tocar, pero se narra lo que se ve, lo que parece pasar en la luz o lo que se supone que pasa en la sombra). Y la manera como el luminista escapa a este peligro del relato es representándose en un puro código de lo negro y de lo blanco que eleve a la abstracción el espacio interior. En tanto que el colorismo es el lenguaje analógico de la pintura: si hay aun un moldeado para el color, éste no es un molde interior sino un molde temporal, variable y continuo, al cual sólo corresponde el nombre de *modulación*, para hablar estrictamente¹³¹. No hay ya adentro ni afuera, sino solamente una espacialización continuada, la energía espacializante del color. De esta manera, evitando la abstracción, el colorismo conjura a la vez la figuración y el relato, para relacionarse infinitamente con un "hecho" pictórico en estado puro, donde no hay nada por relatar. Este hecho es la constitución o la reconstitución de una función háptica de la vista. Se diría que se levanta un nuevo Egipto, hecho de color únicamente, por el color, un Egipto de accidente, el accidente devenido el mismo durable.

¹³¹.- Buffon, en relación con los problemas de reproducción de lo viviente, ha propuesto la noción de molde interior, subrayando el carácter paradójico de esta noción, puesto que el molde está aquí supuesto a "penetrar la masa" (*Histoire naturelle des animaux*, Obras completas, III, p. 450). Y en Buffon mismo, ese molde interior está en relación con la concepción newtoniana de la luz. Sobre la diferencia tecnológica entre moldeado y modulación, nos remitimos a los recientes análisis de Simondon: en la modulación "nunca hay interrupción por vaciado, puesto que la circulación del soporte de energía equivale a un vaciado permanente; un modulador es un molde temporal continuo... Moldear es modular de manera definitiva, modular es moldear de manera continua y permanentemente variable" (*L'individu et sa genèse Physico-biologique*, Presses Universitaires, pp. 41-42)

XV- La travesía de Bacon

EL mundo háptico y sus avatares - El colorismo - Una nueva modulación - De Van Gogh y Gauguin a Bacon - Los dos aspectos del color: tono vivo y tono roto, color plano y Figura, playas y corrientes.

La manera como un gran pintor recapitula la historia de la pintura por su cuenta no es ecléptica. No corresponde directamente a los períodos de ese pintor, si bien los períodos tienen una relación indirecta con ella. Tampoco corresponde a aspectos separables en un cuadro. Sería más bien como un espacio recorrido en la unidad de un mismo gesto simple. La recapitulación histórica consiste en puntos de detención y pasaje que deducen o recrean una secuencia libre.

Se diría que Bacon es ante todo un Egipcio. Es su primer punto de parada. Un cuadro de Bacon tiene, de entrada, una presentación egipcia: la forma y el fondo relacionados el uno con el otro por el contorno, están sobre el mismo plano de visión próxima háptico - Pero ya aquí se insinúa una diferencia importante con el mundo egipcio, como una primera catástrofe: la forma cae, inseparable de un derrumbamiento. La forma ya no es esencia, ha devenido accidente, el hombre es un accidente. El accidente introduce un entre dos planos, donde se produce el derrumbamiento. Es como si el fondo retrocediera un poco a un segundo plano, y la forma saltara un poco hacia adelante, sobre un primer plano. Sin embargo, esta diferencia cualitativa no es cuantitativamente grande: no es una perspectiva, es una profundidad "delgada" que separa el segundo y el primer plano.

Es, no obstante, suficiente para que la bella unidad del mundo háptico parezca quebrada dos veces. El contorno deja de ser el límite común de la forma y del fondo sobre el mismo plano (el círculo, la pista). Deviene cubo, o sus análogos; y, sobre todo, deviene en el cubo el contorno orgánico de la forma, el molde. Es entonces el nacimiento del mundo táctil-óptico: en primer plano, la forma es vista como tangible, y debe su claridad a esta tangibilidad (derivando la figuración como una consecuencia). Esta representación afecta también el fondo por lo que, en el segundo plano, se envuelve alrededor de la forma, por una conexión en sí misma táctil. Pero, de otro lado, el fondo del segundo plano atrae a la forma. Y aquí, un mundo óptico puro tiende a deslizarse, al mismo tiempo que la forma pierde su carácter táctil. Luego, la luz da a la forma una claridad solamente óptica y aérea, desagregante, luego, al contrario, la sombra "malerisch", el oscurecimiento del color, entaña y disuelve la forma, cortándole todas sus conexiones táctiles. El peligro no es exactamente el de la figuración, sino el de la narración (¿Qué pasa?, ¿Qué va a pasar?, ¿Qué pasó?).

Figuración y narración no son más que efectos, pero tanto más invasores en el cuadro. Son lo que es necesario conjurar. Pero tampoco el mundo táctil-óptico, y el mundo óptico puro, son los puntos de detención para Bacon. Al contrario, los atraviesa, los precipita o los enturbia. El diagrama manual hace irrupción como una zona enturbiada, de nitidez, que debe deshacer a la vez las coordenadas ópticas y las conexiones táctiles. Sin embargo, se podría creer que el diagrama

permanece esencialmente óptico, sea que tienda hacia el blanco, sea por una razón más fuerte cuando tiende hacia el negro y pone en juego las sombras o los oscurecimientos, como en el período *malerisch*. Pero Bacon no deja de denunciar un "intimismo" fastidioso en el claro-oscuro, una "atmósfera al amor de la lumbre", en tanto que la pintura que anhela debe sustraer la imagen "del interior y del hogar"; y si renuncia al tratamiento *malerisch*, es en razón de la ambigüedad de esta asociación¹³². Pues, aun sombreado o tendiendo hacia el negro, el diagrama no constituye una zona relativa de indistinción aun óptica, sino una zona absoluta de indiscernibilidad o de indeterminación objetiva, que opone e impone a la vista una potencia manual como potencia extraña. El diagrama no es nunca efecto óptico, sino potencia manual desencadenada. Es una zona frenética donde la mano no es guiada por el ojo y se impone a la vista como otra voluntad, que se presenta también como azar, accidente, automatismo involuntario. Es una catástrofe, y una catástrofe mucho más profunda que la precedente. El mundo óptico, y táctil-óptico, es barrido, limpiado. Si hay aún ojo, es "el ojo" de un ciclón, a lo Turner, de tendencia frecuentemente más clara que oscura, y que designa un reposo o una detención ligada siempre a la más grande agitación de la materia. Y en efecto, el diagrama es un punto de detención o de reposo en los cuadros de Bacon, pero una detención más próxima al verde y al rojo que al negro y al blanco, es decir, un reposo cercado por la más grande agitación, o que, al contrario, cerca la vida más agitada.

Decir que el diagrama es, a su vez, un punto de detención en el cuadro, no es decir que acabe o constituya el cuadro, sino al contrario. Es un relevo. Hemos visto, en ese sentido, que el diagrama debía permanecer localizado, en lugar de ganar todo el cuadro a la manera del expresionista, y que algo debía *salir* del diagrama. Y aún en el período *malerisch*, el diagrama no gana todo el cuadro más que aparentemente: de hecho, permanece localizado, no en superficie, sino en profundidad. En efecto, cuando la cortina estría toda la superficie, parece pasar delante de la Figura, pero, si se va hasta el pie, se percibe que, de hecho, cae entre los dos planos, en el entre dos planos: ocupa o llena la profundidad delgada, y permanece localizado en este sentido. El diagrama tiene entonces, siempre, efectos que lo desbordan. Potencia manual desencadenada, el diagrama deshace el mundo óptico, pero, al mismo tiempo, debe ser reinyectado en el conjunto visual donde induce un mundo propiamente háptico, y una función háptica del ojo. Es el color, son las relaciones de color las que constituyen un mundo y un sentido háptico, en función de lo cálido y de lo frío, de la expansión y de la contracción. Y, ciertamente, el color que modela la Figura y que se establece sobre los colores planos, no depende del diagrama, sino que pasa por él, y sale. El diagrama actúa como modulador, y como lugar común de los cálidos y de los fríos, de las expansiones y las contracciones. En todo el cuadro, el sentido háptico del color se habrá vuelto posible por el diagrama y su intrusión manual.

La luz es el tiempo, pero el espacio es el color. Se llama coloristas a los pintores que tienden a sustituir las relaciones de valor por relaciones de tonalidad, y a "devolver" no solamente la forma, sino la sombra y la luz, y el tiempo, por esas puras relaciones de color. Ciertamente, no se trata de una solución mejor, sino de una tendencia que atraviesa a la pintura ligándola a maestros característicos, distintos de aquellos que caracterizan otras tendencias. Los coloristas podrán utilizar

¹³².- E. II. p. 99.

muy bien el negro y el blanco, los claros y los oscuros; pero, precisamente, tratan lo claro y lo oscuro, el blanco y el negro como colores, y ponen entre ellos relaciones de tonalidad¹³³. El "colorismo" no son solamente los colores que entran en relación (como en toda pintura digna de ese nombre), es el color que es descubierto como la relación variable, la relación diferencial de la que depende el resto. La fórmula de los coloristas es: si lleváis el color hasta sus puras relaciones internas (cálido-frío, expansión-contracción), entonces tenéis todo. Si el color es perfecto, es decir, las relaciones de color desarrolladas por sí mismas, tenéis todo, la forma y el fondo, la luz y la sombra, lo claro y lo oscuro. La *claridad* no es la de la forma tangible, ni la de la luz óptica, sino lo claro incomparable que resulta de los colores complementarios¹³⁴. El colorismo pretende extraer un sentido particular de la visión: una visión háptica del color-espacio, diferenciándose de la visión óptica de la luz-tiempo. Contra la visión newtoniana del color óptico, Goethe despeja los primeros principios de una visión háptica. Y las reglas prácticas del colorismo: abandono del tono local, yuxtaposición de pinceladas no fundidas, la aspiración de cada color a la totalidad ayudados por el complementario, la travesía de los colores con sus intermediarios o transiciones, la proscripción de las mezclas salvo para obtener un tono "roto", la yuxtaposición de dos complementarios o de dos semejantes donde el uno es roto y el otro puro, la producción de la luz, y aun del tiempo, por la actividad ilimitada del color, la claridad por el color...¹³⁵. La pintura se hace, según sus maestros, combinando sus propias tendencias, lineal-táctil, iluminismo, colorismo, pero también diferenciándolas, oponiéndolas. Todo es visual en la pintura, pero la visión tiene al menos dos sentidos. El colorismo, con sus propios medios, pretende volver a dar a la visión ese sentido háptico que había abandonado después de que los planos del viejo Egipto fueron separados, alejados. El vocabulario del colorismo, no solamente frío y cálido, sino "tocado", "vivo", "cogido sobre lo vivo", "sacado de lo claro"... etc., es testimonio para ese sentido háptico del ojo (como dice Van Gogh, una visión tal que "todo el que tenga ojos pueda ver claro").

133
.- Van Gogh, *Correspondance complète*, ed. Gallimard-Grasset, III, p. 97: "Está bien, el negro y el blanco también son colores, en muchos casos pueden ser considerados como colores..." (carta a Bernard, Junio 1888).

134
.- Van Gogh, carta a Théo, II, P.420: "Si los colores complementarios se toman en igualdad de valor... su yuxtaposición los elevará, al uno y al otro, a una intensidad tan violenta que los ojos humanos apenas podrán soportar verlos". Uno de los intereses principales de la correspondencia de Van Gogh, es que Van Gogh hace una especie de experiencia iniciática del color, después de una larga travesía por el claro-oscuro, el negro y el blanco.

135
.- Ver Rivière y Schnerb, en *Conversations avec Cézanne*, ed. Macula, p.89: "Toda la manera de Cézanne está determinada por esta concepción cromática del modelado... Si evitaba fundir dos tonos por un fácil juego del pincel, es porque concebía el modelado como una sucesión de matices, que iban de lo cálido a lo frío, porque todo el interés estaba en determinar cada uno de esos matices y reemplazar uno de ellos por la mezcla de dos matices vecinos no le parecía arte... El modelado por el color, que era, en suma, su lenguaje, obliga a emplear una gama de tonos muy alta, para poder observar las oposiciones hasta los semi-tonos, a fin de evitar las luces blancas y las sombras negras..." En la carta precedente a Théo, Van Gogh presenta los principios del colorismo, que lo hace remontarse a Delacroix, mas aún que a los impresionistas (ve en Delacroix el opuesto, pero también el análogo de Rembrandt: lo que Rembrandt es a la luz, Delacroix lo es al color). Y del lado de los tonos puros definidos por los colores primarios y los complementarios, Van Gogh presenta los *tonos rotos*: "si se mezclan dos complementarios en proporciones desiguales, no se destruyen más que parcialmente, y se tendrá un tono roto que será una variedad de gris. Siendo así, nuevos contrastes podrán nacer de la yuxtaposición de dos complementarios, donde el uno es puro y el otro roto... En fin, si dos semejantes son yuxtapuestos, el uno en estado puro, el otro roto, por ejemplo el azul puro y el azul gris, resultará otra clase de contraste que será temperado por la analogía... Para exaltar y armonizar sus colores, (Delacroix) emplea en su conjunto el contraste de los complementarios y la concordancia de los análogos, en otros términos, *la repetición de un tono vivo por el mismo tono roto*" (II, p. 420)

La modulación por pinceladas distintas puras y siguiendo el orden del espectro, era la invención propiamente cézaniana para alcanzar el sentido háptico del color. Pero, frente al peligro de constituir un código, la modulación debía tener en cuenta *dos exigencias*: la exigencia de una homogeneidad del fondo, y de una armadura aérea, perpendicular a la progresión cromática; la exigencia de una forma singular o específica, que la dimensión de las manchas parece poner en cuestión¹³⁶. El colorismo iba a encontrarse frente a ese doble problema, enfrentarse a los grandes paneles de color homogéneo, colores planos que harían armadura, y, al mismo tiempo, inventar las formas en variación, singulares, desconcertantes, desconocidas, que eran, verdaderamente, el volumen de un cuerpo. Georges Duthuit, a pesar de sus reservas, ha mostrado profundamente esta complementariedad de la "visión unitiva" y de la percepción singularizada, tal como aparecen en Gauguin y en Van Gogh¹³⁷. Color plano vivo y Figura delimitada, "tabicada", reactivan un arte japonés, o bien bizantino, o aun primitivo: *la belle Angèle*... Se diría que, estallando en esas dos direcciones, la modulación se pierde, el color pierde toda su modulación. De ahí la severidad de los juicios de Cézanne sobre Gauguin; pero esto no es verdad más que cuando el fondo y la forma, el color plano y la Figura no llegan a comunicar, como si la singularidad del cuerpo se separara sobre un área plana uniforme, indiferente, abstracta¹³⁸. De hecho, creemos que la modulación, estrictamente inseparable del colorismo, encuentra un sentido y una función novedosa, distinta de la modulación cézaniana. Se busca conjurar toda posibilidad de codificación, como lo dice Van Gogh cuando celebra ser un "colorista arbitrario"¹³⁹. Por una parte, por uniforme que sea, *el tono vivo* de los colores planos toma el color como pasaje o tendencia, con diferencias muy finas de saturación, mucho más que de valor (por ejemplo la manera como el amarillo o el azul tienden a elevarse hacia el rojo; aun si tienen perfecta homogeneidad, hay un "pasaje idéntico" o virtual). Por otra parte, el volumen del cuerpo estará dado por uno de los colores o por los *tonos rotos*, que forman otro tipo de pasaje donde el color parece cocerse y salir del fuego. Mezclando los complementarios en proporción crítica, el tono roto somete al color a un calentamiento o un cocimiento que rivalizan con la cerámica. Uno de los carteros Roulin de Van Gogh despliega en color plano un azul que va al blanco, mientras que la carne del rostro es tratada por tonos rotos, "amarillos, verdes, violetas, rosas, rojos"¹⁴⁰. (En cuanto a la posibilidad de que la carne o el cuerpo sea tratado por un solo tono roto,

¹³⁶ .- Ver el análisis de Gowing, en Macula 3-4

¹³⁷ .- Georges Duthuit, *Le feu des signes*, ed. Skira, p. 189: "la pintura, volviendo a traer la dispersión de los matices llamados a reconstituirse en nuestra visión como largos planos coloreados que le permiten circular más libremente, tienden, en efecto, a separarse del impresionismo. La imagen, siempre nueva, se crea, antes que recomponerse en nuestra visión: la forma podrá asegurar su vigor imprevisto, la línea, su nitidez esencial..."

¹³⁸ .- Cézanne reprochaba a Gauguin el haberle robado su "pequeña sensación", desconociendo el problema del "pasaje de los tonos". De igual manera, frecuentemente reprocha a Van Gogh la inercia del fondo en ciertas telas (ver un texto muy interesante de Jean Paris, *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, ed. Galilée, pp. 135-136).

¹³⁹ .- Carta a Théo, p. 165: "para terminar (el cuadro), voy a ser un colorista arbitrario".

¹⁴⁰ .- Van Gogh, carta a Bernard, principios de agosto 1888, III, p. 159 (y p. 165: "en lugar de pintar el muro banal del mezquino apartamento, pinto el infinito, hago un fondo simple del azul más rico, el más intenso ..."). Y Gauguin, carta a Shuffenecker, 8 de octubre 1888: "he hecho un retrato mío para

esta sería quizá una de las invenciones de Gauguin, revelación de Martinica y de Tahití). El problema de la modulación es, entonces, el del pasaje del color vivo a color plano, del pasaje de los tonos rotos, y de la relación no-indiferente de esos dos pasajes o movimientos coloreados. Se reprocha a Cézanne la ausencia tanto de armadura como de carne. No es del todo que la modulación cézaniana la desconozca, es otra la modulación que el colorista descubre. Resulta de un cambio en la jerarquía de Cézanne: en tanto que la modulación, en él, conviene particularmente a los paisajes y a las naturalezas muertas, el primado pasa ahora al retrato de ese nuevo punto de vista, el pintor vuelve a ser retratista¹⁴¹. Es que la carne llama a los tonos rotos, y el retrato es apto para hacer resonar los tonos rotos y el tono vivo, como el cuerpo voluminoso de la cabeza y el fondo uniforme del color plano. El "retrato moderno" sería color y tonos rotos, diferenciándose del antiguo retrato, luz y tonos oscuros.

Bacon es uno de los más grandes coloristas después de Van Gogh y Gauguin. Cuando llama lancinante a lo "claro" como propiedad del color, en las Entrevistas, vale por un manifiesto. En él los tonos rotos dan el cuerpo de la Figura, y los tonos vivos o puros la armadura del color plano. Lechada de cal y acero pulido, dice Bacon¹⁴². Todo el problema de la modulación está en la relación de los dos, entre esa materia de carne y esos grandes paneles uniformes. El color no existe como oscurecimiento, sino sobre esos dos aspectos de la claridad: *las playas de color vivo, las corrientes de tonos rotos*. Playas y corrientes, éstas dan el cuerpo o la Figura, aquellas la armadura o el color plano. Si bien el tiempo mismo parece resultar dos veces del color: como tiempo que pasa, en la variación cromática de los tonos rotos que componen la carne; como eternidad del tiempo, es decir, aún eternidad del pasaje en sí mismo, en la monocromía del color plano. Y, sin duda, este tratamiento del color tiene, a su vez, sus propios peligros, su eventual catástrofe, sin la cual no habría pintura. Hay un primer peligro, lo hemos visto, si el fondo permanece indiferente, inerte, de una vivacidad abstracta y fija; pero hay aún otro si la Figura deja enturbiar sus tonos rotos, fundirse, escapar a la claridad para caer en un agrisamiento¹⁴³. Esta ambigüedad, de la que Gauguin ha sufrido tanto, se encontrará en el período *malerisch* de Bacon: los tonos rotos no parecen formar más que un emborronamiento o un oscurecimiento que viene a enturbiar todo el cuadro. Pero, de hecho, no era del todo esto; la sombría cortina cae, pero para llenar la profundidad delgada que entre-separa los

Vincent... El color es un color alejado de la naturaleza; imagínese un vago recuerdo de la vasija de barro retorcida por el gran fuego. Todos los rojos, los violetas, irradiados por los resplandores del fuego como una hoguera irradiando en los ojos, foco de las luchas del pensamiento del pintor. El todo sobre un fondo cromo esparcido de ramilletes infantiles. Habitación de niña pura" (Gauguin, *Lettres*, ed. Grasset, p. 140). La "belle Angèle" de Gauguin presenta una fórmula que será la de Bacon: el color plano, la Figura-cabeza cercada por un círculo, y así mismo el objeto-testigo...

¹⁴¹.- Van Gogh, carta a su hermano, 1890 (III, p. 468): "lo que me apasiona más, mucho más, mucho más allá de todo el resto de mi oficio, es el retrato, el retrato moderno. Lo busco por el color..."

¹⁴².- E. II, p. 85

¹⁴³.- Siguiendo la crítica de Huysmans, hay en Gauguin, sobre todo al comienzo, los "colores tiñosos y sordos" de los cuales es difícil escapar. Bacon tropieza con el mismo problema en el período *malerisch*. En cuanto al otro peligro, del fondo inerte, Bacon lo afronta también; por esto renuncia frecuentemente al acrílico. El óleo tiene una vida propia, en tanto que de la pintura acrílica se sabe de entrada como se comportará: ver E. II, p. 53.

dos planos, el primer plano de la figura y el segundo plano del color plano, y entonces, para inducir la relación armoniosa de los dos, que guardan en principio su claridad de parte y parte. Es necesario decir que el período malerisch rozaba el peligro, al menos por el efecto óptico que reintroducía. Es por esto que Bacon saldrá de este período, y, de una manera que recuerda todavía a Gauguin (¿no fue él quien inventó ese tipo de profundidad?), dejará a la profundidad delgada valer por sí misma, e inducir todas las posibilidades de relación entre los dos planos en el espacio háptico así constituido.

XVI - Nota sobre el color

El color y los tres elementos de la pintura - El color-estructura: los colores planos y sus divisiones - Rol del negro - El color-fuerza: las Figuras, las corrientes y tonos rotos - las cabezas y las sombras - El color-contorno - La pintura y el gusto: buen y mal gusto.

Hemos visto que los tres elementos fundamentales de la pintura de Bacon eran: la armadura o la estructura, la Figura, el contorno. Y, sin duda, los trazos rectilíneos o curvilíneos, marcan un contorno propio a la armadura, y propio a la Figura, parecen reintroducir una especie de molde táctil (se lo reprochaba ya a Gauguin y a Van Gogh). Pero, por una parte, esas líneas no hacen más que confirmar las modalidades diferentes del color; por otra parte, hay un tercer contorno, que no es ni el de la armadura ni el de la Figura, sino que se eleva al estado de elemento autónomo, volumen o superficie tanto como línea: el círculo, la pista, el charco o el zócalo, el lecho, el colchón, el sillón, marcan esta vez el límite común de la Figura y la armadura sobre un plano similar, él mismo supuesto, o casi. Son, pues, tres elementos distintos. Ahora bien, *los tres convergen hacia el color, en el color*. Y la modulación, es decir las relaciones de color, explican a la vez la unidad del conjunto, la repartición de cada elemento y la manera en que cada uno actúa en los otros.

26 Sea un ejemplo analizado por Marc Le Bot: la "*Figura en el lavabo*", de 1976, "es como un
ado por un río de color ocre, con los remolinos circulares y el arrecife rojo, donde el
pacial es, sin duda, encerrar localmente y anudar un momento la expansión ilimitada
del color, de tal manera que sea relanzada y acelerada. El espacio de los cuadros de Francis Bacon
está así atravesado por amplias corrientes de colores. Si ahí el espacio es comparable a una masa
homogénea y fluida en su monocromía, pero quebrada por rompientes, el régimen de los signos no
puede realzar una geometría de la medida estable. Señala, en ese cuadro, una dinámica que hace
deslizar la mirada del ocre claro al rojo. Por esto se puede inscribir una flecha de dirección..."¹⁴⁴. Se
ve bien la repartición: está la gran *playa* ocre monocromo como fondo, y que da la armadura. Está el
contorno como potencia autónoma (el arrecife): el púrpura del somier o almohadón sobre el cual la
figura se tiende, púrpura asociado al negro de la pastilla y contrastado con el blanco del periódico
arrugado. En fin la Figura, como una *corriente* de tonos rotos, ocre, rojos y azules. Pero hay otros
elementos: primero la persiana negra que parece cortar el color plano ocre; y después el lavabo, él
mismo de un azulado roto; y el largo tubo curvado, blanco marcado de manchas manuales ocre, que
contornea el somier, la Figura y el lavabo, y que recorta así el color plano. Se ve entonces la función
de esos elementos secundarios y sin embargo indispensables. El lavabo es como un segundo
contorno autónomo para la cabeza de la Figura, como el primero lo era para el pie. Y el tubo mismo
es un tercer contorno autónomo, del que el brazo superior divide el color plano en dos. En cuanto a
la persiana, su rol es más importante porque, siguiendo un procedimiento caro a Bacon, cae entre el

¹⁴⁴.- Marc le Bot, *Espaces*, en L'Arc Nro. 73, Francis Bacon.

color plano y la Figura, de manera que llena la profundidad delgada que los separaba, y vuelve a traer el conjunto sobre un solo y mismo plano. Rica comunicación de los colores: los tonos rotos de la Figura retoman el tono puro del color plano, pero también el tono puro del almohadón rojo, y, añadiendo los celestes que resuenan con el del lavabo, azul roto que contrasta con el rojo puro.

De ahí una primera pregunta: ¿cuál es el modo de la playa o del color plano, cuál es la modalidad del color en el color plano, y cómo hace armadura o estructura el color plano? Si se toma el ejemplo particularmente significativo de los trípticos, se ven extenderse grandes colores planos

monocromos y vivos, naranjas, rojos, ocre, amarillos oro, verdes, violetas, rosados. Ahora bien, si, al principio, la modulación podía ser obtenida por diferencias de valor (como en "*Tres estudios de Figuras al pie de una crucifixión*", de 1944) parece que debe consistir solamente en variaciones internas de intensidad o de saturación, y que esas variaciones cambian, de acuerdo a las relaciones de vecindad de tal o cual zona del color plano. Estas relaciones de vecindad están determinadas de muchas maneras: luego el color plano tiene secciones atravesadas de otra intensidad o aun de otro color. En verdad, este procedimiento está raramente en los trípticos, pero se presenta frecuentemente en los cuadros simples, como en "*Pintura*" de 1946, o "*Papa nro. 2*" de 1960 (secciones violetas para el color plano verde). Luego, de acuerdo a un procedimiento frecuente en los trípticos, el color plano se encuentra limitado y como contenido, vuelto sobre sí, por un gran contorno curvilíneo que ocupa al menos la mitad inferior del cuadro y que constituye un plano horizontal operando su unión con el color plano vertical en la profundidad delgada; y ese gran contorno, precisamente porque no es más que el límite exterior de otros contornos más cerrados, de cierto modo pertenece al color plano. Así, en "*Tres estudios para una crucifixión*" de 1962, se ve al gran contorno naranja mantenerse respecto al color plano rojo; en "*Dos Figuras acostadas sobre un lecho con testigos*", el color plano violeta está contenido por el gran contorno rojo. Luego, el color plano solamente es interrumpido por una delgada barra blanca, que lo atraviesa por entero, como sobre los tres lados del muy bello tríptico rosa de 1970; y también es, parcialmente, el caso del Hombre en el lavabo donde el color plano ocre está atravesado por una barra blanca como dependencia del contorno. Luego, en fin, sucede muy frecuentemente que el color plano implique una banda o una cinta de otro color: es el caso del panel derecho de 1962, que presenta una cinta verde vertical, pero también de la primera corrida en la que el color plano naranja está subrayado por una cinta violeta (reemplazada por la barra blanca en la segunda corrida), y los dos paneles exteriores de un tríptico de 1974, donde una cinta azul atraviesa horizontalmente el color plano verde.

La situación pictórica más pura, sin duda, aparece cuando el color plano no está ni seccionado, ni limitado, ni interrumpido, sino que cubre el conjunto del cuadro, y, sea que contenga un contorno medio (por ejemplo el lecho verde encerrado por el color plano naranja en los "*Estudios del cuerpo humano*" de 1970), sea cercado por todas partes un pequeño contorno (en el centro del tríptico de 1970): en efecto, en esas condiciones el cuadro

deviene verdaderamente aéreo, y alcanza un máximo de luz como eternidad de un tiempo monocromo, "Cromocronía". Pero el caso de la cinta que atraviesa el color plano no es menos interesante e importante, pues manifiesta directamente la manera en que un campo coloreado homogéneo presenta sutiles variaciones internas en función de una vecindad (la misma estructura

campo-banda se encuentra en ciertos expresionistas abstractos como Newman); desarrolla para el color plano una especie de percepción temporal o sucesiva. Y es una regla general, aún para los otros casos, cuando la vecindad esta asegurada por la línea de un gran contorno, de un mediano o de un pequeño contorno: entre más pequeño y localizado sea el contorno, el tríptico será más aéreo, como en la obra de 1970 donde el círculo azul y los aparatos gimnásticos ocres parecen suspendidos en un cielo, pero entonces el color plano se hace el objeto de una percepción temporal que se eleva casi hasta la eternidad de una forma del tiempo. He aquí entonces en qué sentido el color plano uniforme, es decir el color, hace estructura o armadura: implica intrínsecamente una o las zonas de vecindad, que hacen que una especie de contorno (el más grande) o un aspecto del contorno le pertenezca. La armadura puede consistir entonces en la conexión del color plano con el plano horizontal definido por un gran contorno, lo que implica una presencia activa de la profundidad delgada. Pero también puede consistir en un sistema de aparatos gimnásticos que suspenden la Figura en el color plano, negando toda profundidad (1970). O, en fin, puede consistir en la acción de una sección muy particular del color plano que todavía no hemos considerado: en efecto, sucede que el color plano implique una sección negra, bien localizada ("*Papa nro. 2*" 1960, "*Tres estudios para una crucifixión*" 1962, "*Retrato de George Dyer mirando fijamente un espejo*" 1967, "*Tríptico*" 1972, "*Hombre descendiendo la escalera*" 1972), luego aun desbordante ("*Tríptico*" 1973), luego total o constituyendo todo el color plano ("*Tres estudios acerca del cuerpo humano*" 1967). Ahora bien, la sección negra no actúa a la manera de otras secciones eventuales: toma sobre sí el rol que le correspondía a la cortina o al oscurecimiento en el período *malerisch*, hace que el color plano se proyecte hacia adelante, no afirma ni niega la profundidad delgada, la llena adecuadamente. Se lo ve particularmente en el retrato de George Dyer. En un único caso, "*Crucifixión*" de 1965, la sección negra está, al contrario, contrayendo al color plano, lo que muestra que Bacon no llega de una vez a esta fórmula nueva del negro.

Si pasamos al otro término, la Figura, nos encontramos ahora frente a las corrientes de color, bajo la forma de tonos rotos. O, más bien, los tonos rotos constituyen la carne de la figura. A este título se oponen de tres maneras a las playas monocromas: el tono roto se opone a un tono, eventualmente el mismo, pero vivo, puro o entero; el empastado se opone al color plano; en fin, es polícromo (salvo en el caso extraordinario de un "*Tríptico*" de 1974, donde la carne es tratada con un solo tono roto verde, que resuena con el verde puro de una cinta). Cuando la corriente de colores es policroma, vemos que el azul y el rojo dominan frecuentemente, que son precisamente los tonos dominantes de la carne. Sin embargo, no es sólo en la carne, también en los cuerpos y las cabezas de los retratos: así, la gran espalda de hombre de 1970, o el retrato de Miss

Belcher, de 1959, con su rojo y su azulado sobre el color plano verde. Y, sobre todo, en los retratos de cabezas la corriente pierde el aspecto demasiado fácilmente trágico y figurativo que aún tenía en la carne animal de las Crucifixiones, para tomar una serie de valores dinámicos figurales. Así, muchos retratos de cabeza unen al dominante azul-rojo otros dominantes, principalmente ocre. En

71, 72
74,75

14

47

42

todo caso, la afinidad del cuerpo o de la carne con la carne animal explica el tratamiento de la figura por tonos rotos. Los otros elementos de la Figura, vestidos y sombras, reciben, en efecto, un tratamiento diferente: el vestido arrugado puede conservar valores de claro y de oscuro, de sombra y de luz; pero la sombra misma, al contrario, la sombra de la Figura, será tratada en tono puro y vivo (así la bella sombra azul del "*Tríptico*" 1970). Entonces, en la medida en que la rica corriente de tonos rotos modela el cuerpo de la Figura, se ve que el color accede a un régimen diferente del precedente. En primer lugar, la corriente traza variaciones milimétricas del cuerpo como contenido del tiempo, mientras que las playas o colores planos monocromos se elevaban a una especie de eternidad como forma del tiempo. En segundo lugar y sobre todo, el *Color-estructura* da lugar al *color-fuerza*: pues cada dominante, cada tono roto indica el ejercicio inmediato de una fuerza sobre la zona correspondiente del cuerpo o de la cabeza, haciendo inmediatamente visible una fuerza. En fin, la variación interna del color plano se define en función de una zona de vecindad obtenida, lo hemos visto, de diversas maneras (por ejemplo, vecindad de una cinta). Pero es con el diagrama, como punto de aplicación o lugar agitado de todas las fuerzas, que la corriente de colores está en relación vecindad. Y esa vecindad ciertamente puede ser espacial, como en el caso en que el diagrama tiene lugar en el cuerpo o en la cabeza, pero puede también ser topológico y hacerse a distancia, en el caso en que el diagrama está situado por todas partes o ha enjambrado por todas partes (como en el "*Retrato de Isabel Rawsthorne de pie en una calle de Soho*" 1967).

Falta el contorno. Sabemos de su poder de multiplicarse, puesto que puede tener un gran contorno (por ejemplo una alfombra) que encierra un contorno medio (una silla) que encierra un contorno pequeño (un círculo). O bien los tres contornos de el "*Hombre en el lavabo*". Se diría que, en todos esos casos, el color encuentra su vieja función táctil-óptica, y se subordina a la línea cerrada. Principalmente los grandes contornos presentan una línea curvilínea o angular que debe marcar la manera como un plano horizontal se desprende del plano vertical en el mínimo de

79
25, 31

70
23

profundidad. Sin embargo, el color está subordinado a la línea sólo en apariencia. Justamente porque el contorno no es aquí el de la Figura, sino porque se efectúa en un elemento autónomo del cuadro, este elemento se encuentra determinado por el color, de tal manera que la línea se desarrolla y no a la inversa. El color hace línea y contorno; y, por ejemplo, muchos grandes contornos serán tratados como alfombras ("*Hombre y Niño*" 1963, "*Tres estudios para un retrato de Lucian Freud*" 1966, "*Retrato de George Dyer en un espejo*" 1968, etc.). Un régimen decorativo del color, se diría. Ese tercer régimen se ve aún mejor en la existencia del pequeño

contorno, donde se levanta la Figura, y que puede desplegar colores encantadores: por ejemplo en el

"*Tríptico*" 1972, el óvalo perfecto malva del panel central, que da lugar, a derecha e izquierda, a un charco rosa incierto; o bien en "*Pintura*" de 1978, el óvalo naranja-oro que irradia sobre la puerta. En tales contornos se encuentra una función que, en la pintura antigua, era desempeñada por las aureolas. Para ahora ser puesta alrededor del pie de la Figura, en un uso profano, la aureola no conserva menos su función de reflector concentrado sobre la Figura, de presión coloreada que asegura el equilibrio de la Figura, y que hace pasar de un régimen de color a otro¹⁴⁵.

El colorismo (modulación) no consiste solamente en relaciones de cálido y frío, de expansión y de contracción que varían de acuerdo a los colores considerados. Consiste también en regímenes de colores, relaciones entre esos regímenes, acordes entre tonos puros y tonos rotos. A ese sentido de los colores se le llama, precisamente, visión háptica. A ese sentido y esa visión conciernen, tanto más, la totalidad de los tres elementos de la pintura: armadura, Figura y contorno, comunicando y convergiendo en el color. Puede plantearse la cuestión de saber si implica un "buen gusto" superior, como Michael Fried lo hace a propósito de ciertos coloristas: ¿puede el gusto ser una fuerza creadora potencial y no un simple árbitro para la moda?¹⁴⁶ ¿Debe Bacon ese gusto a su pasado de decorador? Parecería que el buen gusto de Bacon se ejerce soberanamente en la armadura y el régimen de los colores planos. Pero así como las Figuras tienen a veces formas y colores que les dan la apariencia de monstruos, los contornos mismos tienen a veces la apariencia de "mal gusto", como si la ironía de Bacon se ejerciera de preferencia contra la decoración. Principalmente cuando el gran contorno está presente como una alfombra, se puede ver una muestra particularmente fea. A propósito de "*El Hombre y el Niño*", Russell llega a decir: "la alfombra es de una clase horrorosa; habiendo visto una o dos veces a Bacon caminando solo en una calle como Totteham Court Road, sé con qué mirada fija y resignada examina esa clase de vitrinas (no tiene alfombra en su apartamento)"¹⁴⁷. De todas maneras, la apariencia misma no remite más que a la figuración. Las Figuras no parecen monstruos más que desde el punto de vista de una figuración subsistente, pero dejan de serlo desde que se las considera "figuralmente", puesto que revelan entonces la pose más natural en función de la tarea cotidiana que cumplen y de las fuerzas momentáneas que afrontan. Igualmente, la alfombra más horrorosa deja de serlo cuando se la capta "figuralmente", es decir, bajo la función que ejerce en relación con el color: en efecto, con sus venas rojas y sus zonas azules, la de "*El Hombre y el Niño*" descompone horizontalmente el color plano violeta vertical y nos hace pasar del tono puro de éste a los tonos rotos de la Figura. Es un color-contorno, más próximo a los Nenúfares que a una desagradable alfombra. Hay un gusto creador en el color, en los diferentes regímenes del color que constituyen un tacto propiamente visual o un sentido háptico de la vista.

¹⁴⁵.- En *El espacio y la mirada* (Ed. du Seuil, ps. 69 sg. En español Taurus) Jean Paris hace un interesante análisis de la aureola, desde el punto de vista del espacio, de la luz y del color. Estudia también las flechas como vectores del espacio, en el caso de San Sebastián, santa Ursula, etc. Se puede considerar que, en Bacon, las flechas puramente indicadoras son el último residuo de esas santas flechas, un poco como los círculos giratorios para las Figuras acopladas son residuos de aureolas.

¹⁴⁶.- Michael Fried, *Tres pintores americanos*, en "*Pintura*", 10-18, ps. 308-309.

¹⁴⁷.- Russell, p. 121.

XVII - El ojo y la mano

Digital, táctil, manual y háptico - La practica del diagrama - Relaciones "diferentes" - Miguel Angel: el hecho pictórico.

Las dos definiciones de la pintura, por la línea y el color, por el trazo y la mancha, no se recubren exactamente, pues una es visual, pero la otra es manual. Para calificar la relación del ojo y de la mano, y los valores por los cuales pasa esta relación, ciertamente no basta decir que el ojo juzga y que las manos obran. La relación de la mano y el ojo es infinitamente más rica, y pasa por tensiones dinámicas, trastocamientos lógicos, cambios y suplementariedades orgánicas (el célebre texto de Focillon, "elogio de la mano", no nos parece que dé cuenta de ella). El pincel y el caballete pueden expresar una subordinación de la mano en general, pero nunca un pintor está satisfecho del pincel. Se necesita distinguir muchos aspectos en los valores de la mano: el digital, el táctil, el propiamente manual y el háptico. El *digital* parece marcar el máximo de subordinación de la mano al ojo: la visión se hace interior y la mano es reducida al dedo, es decir, no interviene más que para escoger las unidades correspondientes a las formas visuales puras. Entre más subordinada está la mano, más desarrolla la vista un espacio óptico "ideal" y tiende a captar sus formas según un código óptico. Pero este espacio óptico, al menos en sus inicios, presenta todavía referencias manuales con las cuales se conecta: se llamarán *táctiles* a tales referencias virtuales, como la profundidad, el contorno, el modelo... etc. Esta subordinación liberada de la mano al ojo puede dar lugar, a su vez, a una verdadera insubordinación de la mano: el cuadro permanece como una realidad visual, pero lo que se impone a la vista es un espacio sin forma y un movimiento sin reposo que ella apenas puede seguir, y que deshace lo óptico. Se llamará *manual* la relación así invertida. En fin, se hablará de *háptico* cada vez que no haya subordinación estrecha entre un sentido y otro, ni subordinación relajada o conexión virtual, sino cuando la vista misma descubra en sí una función de tocar que le es propia, y no pertenece más que a ella, distinta de su función óptica¹⁴⁸. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos. Y sin duda, esta función háptica puede tener su plenitud directamente y de una sola vez, bajo las formas antiguas de las que hemos perdido el secreto (arte egipcio). Pero puede recrearse en el ojo "moderno" a partir de la violencia y de la insubordinación manual.

Partamos del espacio táctil-óptico, y de la figuración. No que esos dos caracteres sean la misma cosa; la figuración o la apariencia figurativa son más bien como la consecuencia de ese espacio. Y según Bacon, ese espacio debe estar ahí, de una u otra manera: no hay elección (estará ahí al menos virtualmente, o en la cabeza del pintor... y la figuración estará ahí, preexistente o

¹⁴⁸

.- La palabra "haptisch" fue creada por Riegl en respuesta a ciertas críticas. No aparece en la primera edición de *spatromische Kunstindustrie* (1901), que se contentaba con la palabra "taktische".

prefabricada). Ahora bien, es con este espacio y con sus consecuencias que el "diagrama" manual rompe en catástrofe, el que consiste únicamente en manchas y trazos insubordinados. Y algo debe salir del diagrama, a la vista. En líneas generales, la ley del diagrama según Bacon es ésta: se parte de una forma figurativa, un diagrama interviene para emborronarla, y debe salir una forma de otra naturaleza, llamada Figura.

30 Bacon cita primero dos casos¹⁴⁹. En "*Pintura*" de 1946 quería "hacer un pájaro posándose en un campo", pero los trazos trazados toman de repente una suerte de independencia, y sugieren "algo de hecho diferente", el hombre con el paraguas. Y en los retratos de cabezas, el pintor busca la semejanza orgánica, pero sucede que "el movimiento mismo de la pintura de un contorno a otro" libera una semejanza más profunda donde no se pueden discernir órganos, ojos, nariz o boca. Justamente porque el diagrama no es una fórmula codificada, esos dos casos extremos deben permitirnos extraer las dimensiones complementarias de la operación.

Se podría creer que el diagrama nos hace pasar *de una forma a otra*, por ejemplo de una forma-pájaro a una forma-paraguas, y actúa, en ese sentido, como un agente de transformación. Pero no es el caso de los retratos, donde se va solamente de un borde a otro de la misma forma. Y aun para "*Pintura*", Bacon dice explícitamente que no se pasa de una forma a otra. En efecto, el pájaro existe sobre todo en la intención del pintor, y da lugar *al conjunto* del cuadro realmente ejecutado, o, si se prefiere, a *la serie* paraguas-hombre debajo-carne animal arriba. El diagrama, de todas maneras, no está al nivel del paraguas, sino en la zona emborronada, más abajo, un poco a la izquierda, y comunicando con el conjunto de la playa negra: es de él, foco del cuadro, punto de visión cercano, de donde sale toda la serie como serie de accidentes "tramados los unos sobre la cabeza de los otros"¹⁵⁰. Si se parte del pájaro como forma figurativa intencional, se ve que lo que corresponde a esta forma en el cuadro, lo que le es verdaderamente análogo, no es la forma-paraguas (que definiría solamente una analogía figurativa o de semejanza), sino la serie o el conjunto figural, que constituye la analogía propiamente estética: los brazos de la carne animal que se elevan como análogos de alas, las varillas del paraguas que caen o se cierran, la boca del hombre como un pico dentado. En el pájaro se sustituyen, no por otra forma, sino por *relaciones diferentes* que engendran el conjunto de una Figura como la analogía estética del pájaro (relaciones entre brazos de la carne animal, varillas del paraguas, boca del hombre). El diagrama-accidente ha emborronado la forma figurativa intencional, el pájaro: impone manchas y trazos informales que funcionan solamente como trazos de pajaridad, de animalidad. Y de esos trazos no figurativos, como de un pozo, sale el conjunto de llegada, y que, más allá de la figuración propia de este conjunto, a su vez, lo elevan a una potencia

¹⁴⁹ .- E. I. pp. 30-34.

¹⁵⁰ .- E.I., p. 30. Bacon añade: "Y entonces hago estas cosas, las hago gradualmente. Así, no pienso que el pájaro haya sugerido el paraguas; ha sugerido de una vez toda esta imagen". Este texto parece oscuro, puesto que Bacon invoca a la vez dos ideas contradictorias, la de una serie gradual y la de un conjunto de una vez. Pero las dos son verdaderas. Quiere decir, de todos modos, que no hay una relación de forma a forma (pájaro-paraguas), sino una relación entre una intención de partida, y toda una serie o todo un conjunto de llegada.

de pura Figura. El diagrama, entonces, ha actuado imponiendo una zona de indiscernibilidad o de indeterminabilidad objetiva entre dos formas, donde una ya no era, y la otra, no aún: destruye la figuración de una y neutraliza la de la otra. Y entre las dos, impone la Figura, bajo sus relaciones originales. Hay un cambio de forma, pero el cambio de forma es deformación, es decir, creación de relaciones originales sustituidas en la forma: la carne animal que chorrea, el paraguas que picotea, la boca que se encaja. Como dice una canción, *I'm changing my shape, I feel like an accident*. El diagrama ha inducido o repartido en todo el cuadro las fuerzas informales con las cuales las partes deformadas están necesariamente en relación, o a las cuales sirven precisamente de "lugares".

Se ve entonces como todo puede hacerse al interior de la misma forma (segundo caso). Así para una cabeza, se parte de la forma figurativa intencional o bocetada. Se la emborrona de un contorno a otro, como un gris que se esparce. Pero ese gris no es lo indiferenciado del blanco y el negro, es el gris coloreado, o más bien el gris colorante, de donde van a salir nuevas relaciones (tonos rotos) diferentes de las relaciones de semejanza. Y esas nuevas relaciones de tonos rotos dan una semejanza más profunda, una semejanza no figurativa para la misma forma, es decir, una Imagen únicamente figural¹⁵¹. De ahí el programa de Bacon: producir la semejanza por medios no semejantes. Y cuando Bacon busca evocar una fórmula muy general, apta para expresar el diagrama y su acción de emborronamiento, de limpieza, puede proponer una fórmula lineal en tanto que colorista, una fórmula-trazo tanto como una fórmula-mancha, una fórmula-distancia tanto como una fórmula-color¹⁵². Se emborronan las líneas figurativas prolongándolas, sombreándolas, es decir, induciendo entre ella nuevas distancias, nuevas relaciones, de donde saldrá la semejanza no figurativa: "usted ve súbitamente a través del diagrama que la boca podría ir de un extremo a otro del rostro..." Hay una línea diagramática, la del desierto-distancia, como una mancha diagramática, la del gris-color, y las dos se reúnen en la misma acción de pintar, pintar el mundo gris-Sahara ("usted quisiera poder hacer, en un retrato, la apariencia de un Sahara, hacerlo tan semejante que parezca contener las distancias del Sahara").

Pero ahí está la exigencia de Bacon: es necesario que el diagrama quede localizado en el espacio y en el tiempo, es necesario que no gane todo el cuadro, eso sería una argamasa (se caería en el gris indiferenciado, o en una línea "pantanosas" antes que desértica)¹⁵³. En efecto, siendo él mismo una catástrofe, el diagrama no debe hacer catástrofe. Siendo zona de turbiedad, no debe enturbiar el cuadro. Siendo mezcla, no debe mezclar los colores, sino romper los tonos. En una palabra, siendo manual, debe ser reinyectado en el conjunto visual en el que despliega las consecuencias que lo

¹⁵¹.- La mezcla de los colores complementarios da el gris; pero el tono "roto", la mezcla desigual, conserva la heterogeneidad sensible o la tensión de los colores. La pintura del rostro será y roja y verde, etc. El gris como potencia del color roto es muy diferente del gris como producto del negro y del blanco. Es un gris háptico, no óptico. Ciertamente, se puede cortar el color con un gris óptico, pero menos logrado que con la complementariedad: en efecto, se da lo que está en cuestión, y se pierde la heterogeneidad de la tensión, o la precisión milimétrica de la mezcla.

¹⁵².- E.I. p. 111.

¹⁵³.- E.I. p. 34 (y II, p. 47, p. 55): "el otro día intenté ir más allá y volver la cosa aún más punzante, aún más cercana, y perdí la imagen completamente".

superan. Lo esencial del diagrama es que está hecho para que algo *salga*, y fracasa si no sale nada. Y lo que sale del diagrama, la Figura, sale a la vez gradualmente y de un sólo golpe, como para "Pintura" donde el conjunto está dado de una vez, al mismo tiempo que la serie, construida gradualmente. Si se considera el cuadro en su realidad, la heterogeneidad del diagrama manual y del conjunto visual testimonia claramente una diferencia de naturaleza o un salto, como si se saltara una primera vez del ojo óptico a la mano, y una segunda vez de la mano al ojo. Pero si se considera el cuadro en su proceso, hay más bien inyección continua del diagrama manual en el conjunto visual, "gota a gota", "coagulación", "evolución", como si se pasara gradualmente de la mano al ojo háptico, del diagrama manual a la visión háptica¹⁵⁴.

Pero, brusco o descomponible, ese pasaje es el gran momento en el acto de pintar. Pues ahí la pintura descubre el fondo de sí misma y, a su modo, el problema de una lógica pura: pasar de la posibilidad de hecho al hecho¹⁵⁵. Pues el diagrama no era más que una posibilidad de hecho, mientras que el cuadro existe volviendo presente un hecho muy particular, que se llamara *el hecho pictórico*. Quizás en la historia del arte Miguel Angel es el más apto para hacernos captar en toda su evidencia la existencia de un tal hecho. Lo que se llamará "hecho" es, ante todo, que muchas formas estén cogidas efectivamente en una sola y misma Figura, indisolublemente, presas en una especie de serpentina, cuanto más accidentales más necesarias, y que se montarán las unas sobre la cabeza o la espalda de las otras¹⁵⁶. Como la *sagrada Familia*: entonces las formas pueden ser figurativas, y los personajes mantener aún relaciones narrativas, todos esos lazos desaparecen en favor de una "matter of fact", de una ligadura propiamente pictórica (o escultórica) que ya no cuenta una historia y no representa nada más que su propio movimiento, y hace coagular elementos de apariencia arbitraria en un solo chorro continuo¹⁵⁷. Ciertamente, aún hay representación orgánica, pero se asiste más profundamente a una revelación del cuerpo bajo el organismo, que hace crujir o inflar los organismos y sus elementos, les impone un espasmo, los pone en relación con fuerzas, sea con una fuerza interior que los agita, sea con fuerzas exteriores que los atraviesan, sea con la fuerza eterna de un tiempo que no cambia, sea con las fuerzas variables de un tiempo que se deshace: una carne animal, una larga espalda de hombre, Miguel Angel inspira a Bacon. Y entonces se tiene la impresión de que el cuerpo entra en posturas particularmente amaneradas, se hunde bajo el esfuerzo, el dolor o la angustia. Pero eso no es verdad más que si se reintroduce una historia o una figuración: en verdad, son las posturas figuralmente más naturales, como cuando estamos "entre" dos historias, o cuando estamos solos, atentos a una fuerza que nos agarre. En Miguel Angel, en el *manierismo*, la

¹⁵⁴ .- E.I. p. 112, p. 114; II, p. 68. ("esas marcas que llegan sobre la tela han evolucionado en esas formas particulares...")

¹⁵⁵ .- Ver E.I, p. 11: el diagrama no es más que una "posibilidad de hecho". Una lógica de la pintura encuentra aquí nociones análogas a las de Wittgenstein.

¹⁵⁶ .- Era la fórmula de Bacon. E. I, p. 30

¹⁵⁷ .- En un texto corto sobre Miguel Angel, Luciano Bellosi ha mostrado muy bien como Miguel Angel destruía el hecho narrativo religioso en provecho de un hecho propiamente pictórico o escultural: ver *Miguel Angel pintor*, Ed. Flammarion.

Figura o el hecho pictórico alcanzan ese estado puro, y que no tienen necesidad de una justificación diferente a la "policromía acre y estridente, estriada de reflejos, como una lámina de metal". Ahora, todo es puesto en claro, transparencia superior a la del contorno y aun a la de la luz. Las palabras de las que Leiris se sirve para con Bacon, la mano, el contacto, el coger, la presa, evocan esa actividad manual directa que traza la posibilidad del hecho: se toma sobre el hecho, como se "coge sobre lo vivo". Pero el hecho mismo, el hecho pictórico venido de la mano, es la constitución del tercer ojo, el ojo háptico, una visión háptica del ojo, esta nueva claridad. Es como si la dualidad de lo táctil y de lo óptico fueran superadas visualmente hacia esta función háptica salida del diagrama.

INDEX DES TABLEAUX CITÉS SUIVANT L'ORDRE DES RÉFÉRENCES

Chapitre I

- 3 *Etude pour un portrait de Lucian Freud (de côté)*, 1971. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Bruxelles.
- 4 *Portrait de George Dyer en train de parler*, 1966. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.
- 14 *Triptyque*, 1970. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection National Gallery of Australia, Canberra.
- 17 *Triptyque, Etudes du corps humain*, 1970. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Jacques Hachuel, New York.
- 5 *Deux hommes au travail dans un champ*, 1971. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Japon.
- 6 *Tête VI*, 1949. Huile sur toile, 93 × 77 cm. Collection The Arts Council of Great Britain, Londres.
- 19 *Triptyque, Trois études de Lucian Freud*, 1969. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Rome.
- 22 *Triptyque, Etudes du corps humain*, 1970. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.
- 25 *Triptyque, Trois études pour un portrait de Lucian Freud*, 1966. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.
- 1 *Etude pour un portrait de Van Gogh II*, 1957. Huile sur toile, 198 × 142 cm. Collection Edwin Janss Thousand Oaks, Californie.
- 7 *Figure dans un paysage*, 1945. Huile et pastel sur toile, 145 × 128 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 8 *Figure étude I*, 1945-46. Huile sur toile, 123 × 105,5 cm. Collection particulière, Angleterre.
- 11 *Tête II*, 1949. Huile sur toile, 80,5 × 65 cm. Collection Ulster Museum, Belfast.
- 12 *Paysage*, 1952. Huile sur toile, 139,5 × 198,5 cm. Collection Musée Brera, Milan.
- 13 *Etude de Figure dans un paysage*, 1952. Huile sur toile, 198 × 137 cm. Collection The Phillips Collection, Washington, D.C.

- 15 *Etude de babouin*, 1953. Huile sur toile, 198 × 137 cm. Collection Museum of Modern Art, New York.
2. *Deux Figures dans l'herbe*, 1954. Huile sur toile, 152 × 117 cm. Collection particulière, Paris.
- 16 *Homme et chien*, 1953. Huile sur toile, 152,5 × 118 cm. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. (Don de Seymour H. Knox.)
- 9 *Autoportrait*, 1973. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.

Chapitre III

- 10 *Etude pour corrida n° 1*, 1969. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 18 *Seconde version de l'étude pour corrida n° 1*, 1969. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Jerome L. Stern, New York.
- 20 *Trois études d'Isabel Rawsthorne*, 1967. Huile sur toile, 119,5 × 152,5 cm. Collection Nationalgalerie, Berlin.
- 21 *Etude de nu avec Figure dans un miroir*, 1969. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 27 *Triptyque*, 1976. Huile et pastel sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, France.
- 23 *Peinture*, 1978. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Monte-Carlo.
- 24 *Trois études d'après le corps humain*, 1967. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 26 *Figure au lavabo*, 1976. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Museo de Arte Contemporaneo de Caracas.
- 29 *Triptyque*, mai-juin 1973. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Saul Sternberg, New York.
- 47 *Triptyque, Trois études de dos d'homme*, 1970. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Kunsthaus, Zurich.
- 30 *Peinture*, 1946. Huile sur toile, 198 × 132 cm. Collection Museum of Modern Art, New York.
- 28 *Seconde version de Peinture*, 1946, 1971. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Wallars-Richarts Museum. Collection Ludwig.
- 50 *Triptyque*, mai-juin 1974. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Propriété de l'artiste.
- 37 *Figure couchée avec seringue hypodermique*, 1963. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Suisse.
- 31 *Portrait de George Dyer regardant fixement dans un miroir*, 1967. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Caracas.
- 32 *Figure couchée dans un miroir*, 1971. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- 35 *Portrait de George Dyer dans un miroir*, 1968. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano.

Chapitre IV

- 36 *Deux études de George Dyer avec un chien*, 1968. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Rome.
- 39 *Figure assise*, 1974. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Gilbert de Botton.
- 40 *Trois figures et portrait*, 1975. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 53 *Triptyque, deux figures couchées sur un lit avec témoins*, 1968. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.
- 43 *Figure couchée*, 1959. Huile sur toile, 198 × 142 cm. Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
- 44 *Femme étendue*, 1961. Huile et collage sur toile, 198,5 × 141,5 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 46 *Figure couchée*, 1969. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Montréal.
- 56 *Triptyque, Trois études pour une crucifixion*, 1962. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 145 cm. Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 58 *Triptyque, Crucifixion*, 1965. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich.
- 48 *Etude pour portrait II (d'après le masque de William Blake)*, 1955. Huile sur toile, 61 × 51 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 49 *Etude pour portrait III (d'après le masque de William Blake)*, 1955. Huile sur toile, 61 × 51 cm. Collection particulière.
- 45 *Pape n° II*, 1960. Huile sur toile, 152,5 × 119,5 cm. Collection particulière, Suisse.
- 51 *Miss Muriel Belcher*, 1959. Huile sur toile, 74 × 67,5 cm. Collection Gilbert Halbers, Paris.
- 52 *Fragment d'une crucifixion*, 1950. Huile et ouate sur toile, 140 × 108,5 cm. Collection Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.
- 61 *Triptyque, inspiré du poème de T.S. Eliot, Sweeney Agonistes*, 1967. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Chapitre V

- 54 *Etude d'après le portrait du Pape Innocent X par Vélasquez*, 1953. Huile sur toile, 153 × 118 cm. Collection Des Moines Art Center, Iowa.
- 55 *Etude pour la nurse dans le film Cuirassé Potemkine*, 1957. Huile sur toile, 198 × 142 cm. Collection Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt.
- 57 *Pape*, 1954. Huile sur toile, 152,5 × 116,5 cm. Collection particulière, Suisse.
- 59 *Etude pour un portrait*, 1953. Huile sur toile, 152,5 × 118 cm. Collection Kunsthalle, Hambourg.
- 60 *Triptyque, Trois études de la tête humaine*, 1953. Huile sur toile, chaque panneau 61 × 51 cm. Collection particulière, Suisse.
- 62 *Etude pour un nu accroupi*, 1952. Huile sur toile, 198 × 137 cm. Collection Detroit Institute of Arts.

- 38 *Jet d'eau*, 1979. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
 83 *Dune de sable*, 1981. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
 84 *Paysage désert*, 1982. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Propriété de l'artiste.
 97 *Dune de sable*, 1981. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Ernst Beyeler, Bâle.
 90 *Œdipe et le Sphinx d'après Ingres*, 1983. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Californie.

Chapitre VI

- 63 *Portrait de George Dyer et de Lucian Freud*, 1967. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. (Détruit dans un incendie.)
 33 *Portrait de George Dyer regardant fixement un cordon*, 1966. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Maestri, Parma.
 64 *Homme descendant l'escalier*, 1972. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Londres.
 65 *Homme portant un enfant*, 1956. Huile sur toile, 198 × 142 cm. Collection particulière.
 34 *D'après Muybridge, femme vidant un bol d'eau et enfant paralysique à quatre pattes*, 1965. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Stedelijk Museum, Amsterdam.
 66 *Figure tournante*, 1962. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.
 67 *Portrait de George Dyer monté sur une bicyclette*, 1966. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Jerome L. Stern, New York.
 68 *Portrait d'Isabel Rawsthorne*, 1966. Huile sur toile, 35,5 × 30,5 cm. Collection Michel Leiris, Paris.

Chapitre VII

- 69 *Deux études pour un portrait de George Dyer*, 1968. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Sara Hildén Tampere, Finlande.
 70 *Triptyque*, août 1972. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
 73 *Triptyque, Trois portraits*, 1973. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, San Francisco.

Chapitre VIII

- 71 *Triptyque, Trois études pour un autoportrait*, 1967. Huile sur toile, chaque panneau 35,5 × 30,5 cm. Collection particulière.
 72 *Triptyque, Trois études d'Isabel Rawsthorne*, 1968. Huile sur toile, chaque panneau 35,5 × 30,5 cm. Collection Mrs Susan Lloyd, Nassau.
 74 *Triptyque, Trois études pour un portrait de George Dyer (sur fond clair)*, 1964. Huile sur toile, chaque panneau 35,5 × 30,5 cm. Collection particulière.
 75 *Quatre études pour un autoportrait*, 1967. Huile sur toile, 91,5 × 33 cm. Collection Musée Brera, Milan.

77 *Figure endormie*, 1974. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection A. Carter Pottash.

Chapitre IX

76 Triptyque, *Trois études de figures sur un lit*, 1972. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, San Francisco.

41 *Deux figures*, 1953. Huile sur toile, 152 × 116,5 cm. Collection particulière, Angleterre.

79 *L'homme et l'enfant*, 1963. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Mac Crory Corporation, New York.

Chapitre X

78 Triptyque, mars 1974. Huile et pastel sur toile. Chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Madrid.

80 Triptyque, *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*, 1944. Huile et pastel sur toile, chaque panneau 94 × 74 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.

82 Triptyque, *Trois figures dans une chambre*, 1964. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Chapitre XIV

81 *Sphinx*, 1954. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Musée Brera, Milan.

Chapitre XVI

42 *Portrait d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho*, 1967. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Nationalgalerie, Berlin.

Cette deuxième édition comporte, outre les nouvelles reproductions 83, 84, 97, 90 citées au Chapitre V, les tableaux suivants :

85 *Etude de corps humain*, 1983. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Menil's Foundation Collection, Houston.

86 *Etude de corps humain, Figure en mouvement*, 1982. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.

87 *Etude de corps humain, d'après un dessin d'Ingres*, 1982. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Propriété de l'artiste.

88 *Etude de corps humain*, 1982. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

89 *Statue et personnages dans une rue*, 1983. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Propriété de l'artiste.

91 *Etude d'un homme qui parle*, 1981. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Suisse.

- 92 *Portrait Sphinx de Muriel Belcher*, 1979. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Tokyo.
- 93 *Triptyque, Etudes de corps humain*, 1979. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 94 *Carcasse de viande et oiseau de proie*, 1980. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 95 *Etude pour un autoportrait*, 1982. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.
- 96 *Triptyque*, 1983. Huile et pastel sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.

En couverture recto

Triptyque, Trois études pour un autoportrait, 1980. Huile sur toile, chaque panneau 37,5 × 31,8 cm. Collection particulière, Mexique.

En couverture verso

Photos de Francis Bacon prises par lui-même dans une cabine automatique. Propriété de l'artiste.