

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE: 2. ARTES, INVESTIGACIÓN, Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1 PRÁCTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

La vía de la sensación. Pintura y filosofía en el pensamiento contemporáneo

Nicolás Leandro Fagioli (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: La presente ponencia establecerá un diálogo entre dos lenguajes artísticos, la literatura y la pintura, con el fin de derivar de este cruce una reflexión filosófica en torno a la percepción. A su vez, resulta de esto un diálogo entre dos filósofos, Maurice Merleau-Ponty y Gilles Deleuze. La propuesta se enmarca dentro de la disciplina estética en todos los sentidos posibles, tanto entendida como la meditación filosófica sobre el arte, así como en un sentido tradicional o clásico, como aquello que refiere al ámbito de la experiencia sensorial en general. El trabajo se dividirá en dos partes. En cada una de ellas las reflexiones estéticas de los autores mencionados, reflexiones sobre la pintura específicamente, serán abordadas respectivamente desde dos pasajes de escritores argentinos: Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges.

Palabras clave: Carne; Experiencia; Sensación; Cuerpo; Pintura

Introducción

La presente ponencia toma como marco teórico el pensamiento tardío de Merleau-Ponty y la estética deleuziana con el objetivo de dilucidar la concepción de la percepción que subyace a sus visiones de la pintura modernista y sus consecuencias políticas y estéticas. Ambos autores postulan la noción de sensación como un punto de encuentro entre pintura y filosofía o, mejor dicho, como el modo en que la filosofía desarrolla, en términos conceptuales, una intuición que se expresa en primer término en el acto pictórico.

Lejos de la claridad objetiva establecida por los preceptos cartesianos y el pensamiento racionalista, en la pintura moderna no encontramos objetos tal como los captaría el ojo de la razón, sino integrados a una visibilidad más amplia. Es decir, encontramos la intención de captar la experiencia sensorial en todas sus dimensiones, aquello que ocurre en el espacio carnal en que se encuentra la experiencia con el mundo. La pintura pretende plasmar, por lo tanto, un lugar difícil de asir y para el cual no hay un modelo.

Ambos autores eligen a un pintor como centro de sus reflexiones. Cézanne en el caso de Merleau-Ponty y Francis Bacon en el de Deleuze. Se explicitará en la primera parte del trabajo la noción merleau-pontiana de sensación y la relación de esta con su pensamiento tardío, especialmente su ontología de la carne. En segundo término, se expondrá la concepción deleuziana de la sensación a través del prisma de la obra baconiana. Por último, se detallarán las consecuencias de este encuentro en términos estéticos y políticos y las líneas de investigación que recogen algunos autores contemporáneos que se inscriben en la huella de estos pensadores.

MAURICE MERLEAU-PONTY, LEOPOLDO MARECHAL Y PAUL CÉZANNE

En su *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal describe el momento en que Adán, luego de dormir algunas horas, despierta y renueva una suerte de pacto con el mundo:

Entreabrió los ojos, y a través de sus pestañas le llegó algo menos espeso que la tiniebla, una claridad en pañales, cierto amago de luz que se filtraba por la densa cortina. Entonces, ante los ojos de Adán y en el caos borroso que llenaba su habitación, se juntaron o repelieron los colores, atrajéronse las líneas o se rechazaron: cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. Como en su primer día el mundo brotaba del amor y del odio (¡salud, viejo Empédocles!), y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro. Puesto entre la solicitud del sueño que aún gravitaba sobre su carne y el reclamo del mundo que ya le balbucía sus primeros nombres, Adán consideró sin benevolencia las tres granadas en su plato de arcilla, la rosa trasnochada en su copa de vidrio y la media docena de pipas yacentes que descansaban en su mesa de trabajo: “¡Soy la granada!”, “¡soy la pipa!”, “¡soy la rosa!”, parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en eso estaba su culpa (¡salud, viejo Anaximandro!): en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad (2023, p. 27).

A partir de esta lectura abordaremos la primera de las reflexiones, la problemática merleau-pontiana de la carne.

EL GESTO MODERNO

La carne no es materia, no es mente, ni sustancia. Para designarla deberíamos recurrir a la antigua categoría de elemento, en el sentido presocrático del término, una cosa general, como el fuego, el agua, el aire y la tierra. Un elemento tal que está en juego allí donde haya criaturas que perciban. Esta cosa general o principio se presenta como una estructura relacional, es la relación misma entre lo visible y lo invisible que fundamenta la experiencia sensorial.

La superficie visible es un estrecho de horizontes, es, en realidad, quiasmo entre lo que se percibe y lo que permanece oculto. La carne es una suerte de tejido poroso, y nuestra experiencia de ella es, en un sentido muy especial, epidérmica. Afirma Merleau-Ponty que “[...] lo propio de lo visible es ser superficie de inagotable profundidad; y eso es lo que hace que pueda estar abierto a visiones diferentes a la nuestra” (2010, p. 130).

La carne es un ser de latencia, de verticalidad, cuyo suelo accesible o *quale* es una entre una infinitud de capas potencialmente actualizables. Se presenta como una suerte de claro, de medio visible y tangible, que descansa sobre una invisibilidad subterránea e infinita. Pero lo invisible no solo subyace bajo esta capa superficial, sino que atraviesa de lleno a la visibilidad colmando el medio de la experiencia. Lo visible es una suerte de territorio móvil, dinámico, hundido en un océano de invisibilidad, que es, a su vez, visibilidad inminente. La profundidad refiere a una dimensión conformada por los horizontes latentes, por ejemplo, los lados no vistos de las cosas, una dimensión que está presente incluso en su ausencia, y es lo que permite que lo visible se manifieste como tal. Percibir implica lidiar con el contrapeso entre esa piel de lo visible y el universo infinito de lo invisible.

Cuando Merleau-Ponty analiza la pintura de Paul Cézanne, lo hace en paralelo al desarrollo de esta noción de carne. En él, en Cézanne, y en la pintura modernista en general, ve una suerte de puesta en escena de su ontología tardía. Carne y sensación, ontología y estética se contraponen de igual manera al paradigma de la representación, ya sea en el campo del conocimiento o de la pintura.

El gesto modernista se posiciona, por lo tanto, en contraposición al realismo pictórico, al que Merleau-Ponty relaciona con la concepción de la experiencia sensorial heredada de la filosofía cartesiana, especialmente de *La dióptrica*. En términos generales este gesto moderno rehúye de la separación entre apariencias y esencias. El racionalismo clásico no reflejaría la experiencia real de los sentidos, sino apenas una reducción ocularcéntrica o

intelectual de ella. Una suerte de sometimiento de aquello que Merleau-Ponty llama el ser salvaje a través del filtro de la claridad y distinción cartesianas.

Frente a esto, el gesto moderno apunta a encontrar en la oscuridad, el enigma, la indeterminación y la ambigüedad algún valor. El paso de lo clásico a lo moderno, entonces, es el de lo claro y prístino a lo oscuro y secreto, e implica una toma de protagonismo del mundo percibido. El modernismo pictórico apunta a captar la experiencia del cuerpo vivido que resuena con el elemento carnal del mundo. La representación clásica parecería apuntar a un deber ser, matemático y geométrico, una idea de la percepción, una imagen de ella, una construcción, o una adecuación de la percepción a los preceptos de la razón. ¿Cómo sortear esta pulsión intelectualista?

En *La duda de Cézanne* ([1945] 1973) Merleau-Ponty afirma que este:

No quiere separar las cosas fijas que se ofrecen a nuestra mirada de la forma fugaz con que aparecen; quiere pintar la materia en trance de adquirir forma, el orden que nace por medio de una organización espontánea. No establece una escisión entre los sentidos y la inteligencia, sino entre el orden espontáneo de las cosas percibidas y el orden humano de las ideas y las ciencias (1973, p. 248).

Los pintores modernistas pretenden plasmar, por lo tanto, un lugar difícil de asir y para el cual no hay un modelo, o quizás haya uno demasiado fugaz, ese orden espontáneo de la materia en trance de adquirir forma, a la que a la vez le correspondería una especie de espontaneidad de la mirada. Cuanto más la pintura moderna toma como modelo elementos cotidianos, cercanos y mundanos, manzanas, uvas, jarrones, montañas, más lejano es lo que quiere destacar de ellos, a saber, su modo de relacionarse con la percepción, el modo en que son percibidos.

GILLES DELEUZE, JORGE LUIS BORGES/ADOLFO BIOY CASARES Y FRANCIS BACON

En *Un pincel nuestro: Tafas, Borges y Bioy Casares* describen la siguiente escena porteña:

Anegada por la ola figurativa que retorna pujante, peligra la estimable memoria de un valor argentino, José Enrique Tafas, que pereció un 12 de octubre de 1964 bajo las aguas del Atlántico, en el prestigioso balneario de Claromecó. Ahogado joven, maduro solo de pincel, Tafas nos deja una rigurosa doctrina y una obra que lo esplende. Sensible error fuera confundirlo con la perimida legión de pintores abstractos; llegó, como ellos, a una idéntica meta pero por trayectoria muy otra.

Un portavoz procedente de la provincia de Córdoba le había inculcado que, para innovar en un arte, hay que demostrar a las claras que uno, como quien dice, lo domina y puede cumplir con las reglas como cualquier maestro. Romper los viejos moldes es la voz de orden de los siglos actuales, pero el candidato previamente debe probar que los conoce al dedillo. Como dijo Lumbeira, fagocitemos bien la tradición antes de tirarla a los chanchos. Tafas, bellísima persona, asimiló tan sanas palabras y las puso en práctica como sigue. Primo, con fidelidad fotográfica pintó vistas porteñas, correspondientes a un reducido perímetro de la urbe, que copiaban hoteles, confiterías, quioscos y estatuas. No se las mostró a nadie, ni siquiera al amigo de toda hora, con quien se comparte en el bar un sapo de cerveza.

Secundo, las borró con miga de pan y con agua de la canilla. Tercio, les dio una mano de betún, para que los cuadritos devinieran enteramente negros. Tuvo el escrúpulo, eso sí, de rotular a cada uno de los engendros, que habían quedado iguales y retintos, con el nombre correcto, y en la muestra usted podía leer Café Tortoni o Quiosco de las postales. Desde luego, los precios no eran uniformes; variaban según el detallado cromático, los escorzos, la composición, etcétera, de la obra borrada. Ante la protesta formal de los grupos abstractos, que no transigían con los títulos, el Museo de Bellas Artes se apuntó un poroto, adquiriendo tres de los once, por un importe global que dejó sin habla al contribuyente. La crítica de los órganos de opinión propendió al elogio, pero Fulano prefería un cuadro y Mengano el de más allá. Todo, dentro de un clima de respeto (1998, p. 113).

UN EGIPTO DEL ACCIDENTE

El texto de Borges y Bioy nos abre la puerta a pensar que el gesto moderno, en los términos que lo entendimos con Merleau-Ponty, puede también ser abordado desde el punto de vista del artificio técnico. El acercamiento a esa experiencia sensorial anterior a la conciencia puede analizarse desde una serie de pasos, o a través de un método. En términos de Deleuze podríamos comprender este procedimiento como una suerte de síntesis.

Tafas necesita encontrar la manera de escapar de un lugar común. Su técnica, aunque exquisita, no congeniaba con el espíritu de su época. Elaboró, por lo tanto, una estrategia, un plan de escape.

Un movimiento similar, aunque lejos del extremismo de Tafas, encontramos en otro de los pintores al que podemos incluir dentro de este gesto modernista: Francis Bacon. En *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Deleuze describe también una suerte de escape. De manera explícita, el filósofo nos dice que la pintura de Bacon tiene como objetivo escapar de la narración, de la ilustración, de la representación, de la figuración, en definitiva, del *cliché*. Esta premisa no se reduce, por supuesto, al pintor francés. Deleuze reconoce en los modernos una exacerbación de esta actitud, especialmente en la figura de Cézanne, a quien reconoce, al igual que Merleau-Ponty, como una suerte de fundador de una nueva concepción del acto pictórico. No obstante, Deleuze extiende este escape de lo representacional a distintos momentos de la pintura, Miguel Ángel, el arte bizantino, o el bajorrelieve egipcio, entre otros, pueden ser considerados expresiones de un tipo de búsqueda especial, que a través del tratamiento del espacio y el color busca aquello que Cézanne denominó “sensación”.

Bacon deberá, entonces, para escapar de la narración, para plasmar en la tela un tipo de experiencia que no se identifique con la representación, pintar la sensación. La sensación debería vincularse con un tipo de experiencia que se aleje de las concepciones

intelectualistas a las que también apuntaba Merleau-Ponty. En efecto su concepción de la sensación comparte muchas de las notas distintivas que el fenomenólogo atribuía a su concepto de carne:

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). O, más bien, no del todo 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 ocurre por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto. Siendo espectador, no experimento la sensación sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sintiente y de lo sentido (Deleuze, 2016, p. 41).

La sensación se ubica también en ese espacio medial, intermedio y ambiguo del espesor carnal. El cuerpo resulta el paradigma de esta noción. Como sintiente y sentido resulta una suerte de ejemplar, de paradigma de la modulación específica en la que se encuentra la sensación.

Bacon, al igual que Tafas, encuentra el modo de reflejar esa frecuencia. En la mayoría de las obras del pintor podemos diferenciar tres elementos. En primer lugar, el central, la Figura, un cuerpo o un conjunto de ellos atravesado por fuerzas de distinto tipo. Dicha figura se encuentra aislada gracias al segundo elemento, el Contorno. Este puede ser un redondel, un paralelepípedo, un cubo o algún otro elemento que funcione de agente aislante y que también delimite algo así como un campo de acción o de movimiento para la figura. El tercer elemento son los colores planos del fondo, sin perspectiva ni profundidad. Es un fondo que no está más allá o detrás de la figura, está “al lado” o “alrededor”, en correlación con ella: “se trata de la correlación de dos sectores en un mismo Plano igualmente cercano” (2016, p. 17). Bacon dice que este aislamiento de la figura es un primer paso para impedir

que la obra tenga una historia que contar. La figura se acerca a la vez que se separa del fondo, se rompe la relación de dependencia narrativa entre ellas. El contorno es, a la vez, una suerte de membrana. El fondo se enrolla sobre la figura gracias a él y es contenido por el contorno.

La figura es el resultado de la operación del diagrama. Hay una primera forma figurativa, lejos de las exquisiteces de Tafas, que es apenas un esbozo. Bacon parte de bocetos, trazos elementales, en general, de siluetas humanas. No es necesario un tránsito por la figuración demasiado extendido porque el diagrama “borra todos los *clichés* previos, aunque fuesen virtuales” (2007, p. 44). El diagrama interviene de manera inmediata para desenredar al autor de lo que lo atrapa previamente al lienzo, para barrer, limpiar y deformar ese primer boceto.

CONCLUSIONES

Los diferentes encuentros entre autores que se pusieron en práctica hasta aquí intentaron perfilar un objeto de estudio esquivo, ambiguo y difícil de demarcar de un modo definitivo. Este objeto, al que Merleau-Ponty caracterizó con el concepto de carne, intenta fundar una nueva filosofía de la percepción. Esta se posiciona de frente a las concepciones representacionistas e intelectualistas heredadas de la filosofía moderna occidental. Esta pretensión fundacional se extiende también a la pintura, la que incluso se adelanta a la filosofía en la determinación de las notas distintivas que los filósofos analizados toman como puntos de apoyo.

Dividimos el conjunto de autores en dos esferas: la primera tiene como centro el concepto merleau-pontiano de carne y la segunda el de sensación, acuñado por Gilles Deleuze. Para ambos, la pintura modernista es la fuente de categorías ideal para una filosofía de este tipo. Tanto en Cézanne como en Bacon, reside el mismo espíritu de búsqueda de un tipo de

experiencia directa entre el cuerpo y el mundo, a partir del entrelazo entre ellos y no en la construcción de un objeto por parte del sujeto.

Asimismo, este espíritu habita de diferentes maneras en los fragmentos de Marechal y de Borges-Bioy Casares. El primero intenta captar un momento naciente de la percepción, un encuentro efímero en el que ocurre una suerte de acuerdo, correspondencia, entre dos elementos que se encuentran entrelazados de un modo quiasmático. Es decir, no hay un sujeto percipiente que se enfrenta al mundo, sino una experiencia que nace desde el interior de este último. La percepción es un acontecimiento, fruto del encuentro entre el cuerpo y aquello en lo que está inmerso. Ese límite entre ellos, que es en realidad un espesor, es aquello que Merleau-Ponty denomina carne.

Bacon, al igual que Tafas, intenta captar este espesor y plasmarlo en la tela. Ambos deben elaborar un método, un camino que los lleve a esa frecuencia de la experiencia. Deben, por tanto, involucrar al cuerpo en la tela. Se debe habilitar una dimensión táctil que los acerque. Para eso es necesario modular también el modo de abordar la tela, desarrollar una técnica que se corresponda con el vínculo establecido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1998). *Crónicas de Bustos Domecq*. Losada.

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

Deleuze, G. (2011). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

Deleuze, G. (2016). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena.

Ingold, T. (2015). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Klee, P. (2013). *Creative Confession*. Tate Enterprises Ltd.

Marechal, L. (2023). *Adán Buenosayres*. Seix Barral.

Merleau-Ponty, M. (1973). *La duda de Cézanne*. Casimiro.

Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.